Johannes Franzen

INDISKRETE FIKTIONEN

Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015

Wallstein

Johannes Franzen
Indiskrete Fiktionen

Johannes Franzen

Indiskrete Fiktionen

Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein
und der Wissenschaftlichen Gesellschaft in Freiburg im Breisgau.

Schon als Kind hat die Publikumssitte, angesichts einer absoluten Leistung nach Persönlichem zu schnüffeln, mich rasend gemacht. Ich zeichnete ein bißchen, ich malte Männerchen mit Bleistift auf Papier, und sie schienen mir schön. Zeigte ich sie aber, in der Hoffnung, für meine Kunstfertigkeit Lob zu ernten, den Leuten, so fragten diese: ›Wer soll es sein?‹ – ›Niemand soll es sein!‹ schrie ich und weinte beinah.

Thomas Mann: *Bilse und Ich* (1906)

Inhalt

1. Annäherungen 9
1.1 Prolog: Klaus Rainer Röhls *Die Genossin* (1975) 9
1.2 »Die Mülltonne der Literaturgeschichte«: Fragestellung und Forschungsstand 15

2. Schlüsselromanlektüren als Herausforderung der Fiktionstheorie 29
2.1 Die ›verdorbene‹ Lektüre: Kognitive Sabotage und der vergiftete Paratext 29
2.2 Der Leser als Stalker – Philip Roth: *Zuckerman Unbound* (1981) 41
2.3 ›Gute‹ und ›schlechte‹ Leser: Publikumsbeschimpfung als Fiktionstheorie 49
2.4 Verteidigung der Leser: Die Schlüsselromanlektüre als naheliegender Rezeptionsprozess 65
2.5 Fiktionalität und Grenzverletzung: Pseudo-fiktive Objekte 76
2.6 Das Recht auf Rücksichtslosigkeit: Die moralischen Lizenzen der Fiktion 90

3. Was ist ein Schlüsselroman? 99
3.1 Vorüberlegungen: Der Schlüssel*roman* als Gattung 99
3.2 Gattungstheoretische Probleme: Intention und Signale . . . 115
3.3 Zwei Grundformen des Schlüsselromans: *satirisch-öffentlich* und *autobiographisch-privat* 127

4. Das Schlüsselromanereignis: Kontext und Wertung 139
4.1 Das Wissen des Autors, das Wissen der Leser: Hellmuth Karaseks *Das Magazin* (1998) als Insider-Roman . . 140
4.2 »Den sichersten Schutz vor dem lautlosen Verschwinden«: Verletzungspotentiale und Re-Skandalisierung 156
4.3 »Mehr *Bild* als Roman«: Schlüsselroman und Literarizität . . 165
4.4 »Wissen über Privates«: Die Attraktivität des Schlüsselromans 179

5. Täter: Schlüsselroman und Autorschaft 187
5.1 Was hat der Autor zu verbergen? Anonymität als Schlüsselromansignal 187
5.2 Der Mord des Autors I: Thomas Steinfeld gegen Frank Schirrmacher 202
5.3 Der Mord des Autors II: Martin Walser gegen Marcel Reich-Ranicki 217
5.4 ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹: Maxim Biller und der radikale Realismus 245

6. Opfer: Die ethischen Probleme der Verarbeitung 275
6.1 ›Lumpensammler‹: Die ethische Ambivalenz eines amoralischen Autorkonzepts 275
6.2 Eigentumsrecht und Autorisierung: Das Problem der narrativen Enteignung 310
6.3 Narrativierungskonkurrenz: Die Kontroverse über Norbert Gstreins *Das Handwerk des Tötens* (2003) 335

7. Biographische Agonalität: Der Schlüsselroman als Kampfmittel 357
7.1 »Aufeinander bezogene Schlüsselromane«: Wolfgang Hilbigs *Das Provisorium* (2000) und Natascha Wodins *Nachtgeschwister* (2009) 363
7.2 Den Vorwurf durch die Tat widerlegen: Martina Zöllner *Bleibtreu* (2003), Martin Walser *Der Augenblick der Liebe* (2004), Martina Zöllner *Hundert Frauen* (2009) 383

8. Indiskrete Fiktionen: Resümee 415

9. Literatur 425
9.1 Primärquellen 425
9.2 Forschungsbeiträge 433

Dank 449

Register 451

1. Annäherungen

1.1 Prolog: Klaus Rainer Röhls *Die Genossin* (1975)

In seiner Reinform kann der Schlüsselroman eine fragwürdige Angelegenheit sein: Im Herbst 1975 veröffentlichte der Fritz-Molden-Verlag den Roman *Die Genossin* des *konkret*-Herausgebers Klaus Rainer Röhl. Der Klappentext auf dem Buchrücken verkündet stolz: »Der Mann Ulrike Meinhofs schrieb den Roman, den außer ihm niemand schreiben konnte.«[1] Verlag und Autor war diese Information offenbar so wichtig, dass man sie zu Beginn der kurzen inhaltlichen Zusammenfassung des Buches in der Einbandinnenseite fast wörtlich wiederholte – und um die Gefahr, dieses Faktum könnte dem Leser doch entgehen, vollständig zu bannen, wurde am Ende der Verfasserbiographie noch einmal angemerkt: »War mit Ulrike Meinhof verheiratet.«

Was aber autorisiert den Journalisten Klaus Rainer Röhl in besonderer Weise, den Roman zu schreiben, »den außer ihm niemand schreiben konnte«? Warum ist nur er und kein anderer dazu in der Lage? Der Grund ist seine Biographie: Die ostentative paratextuelle Inszenierung der Tatsache, dass Röhl mit Ulrike Meinhof verheiratet war, weist ihn als Besitzer eines wertvollen intimen Wissens aus. Wie andere Menschen als ›Nahost-Experten‹ oder ›Wein-Connaisseure‹ durch ihre Kenntnisse berechtigt sind, sich zu bestimmten Themen zu äußern, macht die Ehe mit Meinhof den Autor zu einem ausgewiesenen Kenner, dessen Expertise zum Thema ›Meinhof‹ diejenige aller anderen in den Schatten stellt.

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Die Genossin* erfreuten sich Informationen zum Leben des RAF-Mitglieds, das sich seit Juni 1972 in Haft befand, reger Nachfrage. Die unerbittliche Mythisierung der RAF, die bis heute ganze Archive mit Büchern und Filmen füllt, stand damals bereits in voller Blüte.[2] Und Röhl hatte ein besonders seltenes und damit begehrtes Wissen anzubieten: Einblicke nämlich in das Privat- und Intimleben der Terroristin. Das Buch *Die Genossin* sollte dieses Wissen an die Leser bringen.

1 Klaus Rainer Röhl: Die Genossin, Wien 1975.

2 Vgl. Cordia Baumann: Mythos RAF. Literarische und filmische Mythentradierung von Bölls ›Katharina Blum‹ bis zum ›Baader Meinhof Komplex‹, Paderborn 2012 und Luise Tremel: Li*terror*isierung. Die RAF in der deutschen Belletristik zwischen 1970 und 2004. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Band 2, hg. von Wolfgang Kraushaar, Hamburg 2006, S. 1117-1154.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, warum Röhl seinen Text als *Roman* verkaufte, als fiktionale Erzählung also, deren Erfundenheit aber schon in den Paratexten wieder zurückgenommen wird? Unbehaglich oszilliert die Statusinszenierung des Buches zwischen Fiktionssignalen und überdeutlichen Referenzialisierungsangeboten. Konventionell bestimmt die Gattungsbezeichnung ›Roman‹ auf der Titelseite den Inhalt (Figuren, Schauplätze, Ereignisse) als im Großen und Ganzen fiktiv, während der ständige paratextuelle Verweis auf die Ehe von Röhl und Meinhof den Leser auffordert, den Text autobiographisch (faktual) zu lesen.[3] Der Titel *Die Genossin* trägt dazu als zusätzlicher Wink mit dem Zaunpfahl bei, indem er verspricht, eine weibliche Hauptfigur mit linkem Hintergrund in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen – eine Ankündigung, die mühelos auf Ulrike Meinhof übertragen werden kann. Bevor also der informierte Leser nur eine Seite des Romans gelesen hat, weiß er schon, wie der Text zu rezipieren ist und was er zu erwarten hat. Die Hauptfiguren Michael Luft und Katharina Holt *sind* Klaus Rainer Röhl und Ulrike Meinhof. Fast schon penibel vollzieht der Roman die biographischen Stationen der beiden Vorbilder nach und legt der Lebensgeschichte der scheinbar fiktiven Katharina das damals weitverbreitete Wissen über den Lebensweg Ulrike Meinhofs zugrunde. Ihre Karriere von der Friedensaktivistin zum KPD-Mitglied zur Terroristin bildet das Handlungsgerüst des Romans und erzeugt vor allem Wiedererkennbarkeit.

Das eigentlich neue Wissen aber, das *Die Genossin* für den Leser bereithält, ist ein intimes Wissen. Hier liegt der Grund dafür, dass Röhl die Romanform für seinen Insider-Bericht über die Innenwelt seiner berühmten Ex-Frau gewählt hat. Die Gattungsbezeichnung erfüllt zum einen eine Schutzfunktion und garantiert zum anderen die Möglichkeit, sich literarische Freiheiten bei der Darstellung herauszunehmen. Es handelt sich bei dem Roman um eine Art Nachschrift zu Röhls Autobiographie *Fünf Finger sind keine Faust*, die ein Jahr zuvor erschienen war.[4] Auch in diesem Buch hatte er seine Geschichte mit Meinhof verarbeitet. Das Wissen, das

3 Die verwendete Terminologie ist angelehnt an Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin 2001, S. 19, der zwischen der »Fiktivität des Dargestellten« und der »Fiktionalität eines Textes« unterscheidet. Das Adjektiv ›fiktiv‹ soll sich demgemäß auf die Existenzweise der dargestellten Dinge beziehen, insofern als diese »frei erfunden« sind, wohingegen das Adjektiv ›fiktional‹ die Darstellungsweise eines Textes beschreibt, der fiktive Gegenstände zum Inhalt hat. Es wird also im Folgenden von fiktiven Figuren und fiktionalen Erzählungen/Texten die Rede sein.

4 Vgl. Klaus Rainer Röhl: Fünf Finger sind keine Faust, Köln 1974.

nötig war, um die hinter den fiktiven Namen versteckten Personen und Ereignisse zu entschlüsseln, konnte der Leser also der ein Jahr zuvor erschienenen Autobiographie entnehmen. Lediglich die intimsten persönlichen Details wurden in Röhls faktualem Bericht noch ausgespart. Diese konnten dann in *Die Genossin* detailreich dargestellt werden. Der Roman ist, so könnte man sagen, die Fortsetzung der Autobiographie mit anderen Mitteln.

Deutlich werden die Freiheiten der Fiktionalität bereits zu Beginn des Buches eingefordert. Die paratextuelle Anweisung, den Roman autobiographisch zu lesen, wird hier im Ton einer Vorschrift kurzerhand wieder zurückgenommen:

> […] Orte, Namen oder Situationen sind geändert, die Figuren der Katharina Holt, ihrer Mit- und Gegenspieler fiktiv. Ihre Eigenschaften und Handlungen können nicht auf lebende Personen übertragen werden. Solche standen dem Verfasser bei der Niederschrift natürlich vor Augen; es ging ihm jedoch nicht um wirklichkeitsgetreue Widerspiegelung von Begebenheiten oder Persönlichkeitsbildern. Er wollte durch Verdichtung zeitgeschichtlicher Tatsachen und Tendenzen in der Kunstform des Romans aus seiner Sicht ein kritisches Bild jüngster Vergangenheit entwerfen. Das Buch ist daher in diesem Sinne kein Tatsachenroman.[5]

Die Rhetorik dieser Art von Beteuerungen ist bekannt. Ihre Funktion liegt in der Abwehr möglicher juristischer Interventionen. Als Fiktionssignale sind sie eher unbrauchbar; stattdessen laden sie mit ihrem expositorischen Verbot referenzialisierender Lektüren eher noch dazu ein, nach realen Vorbildern hinter den scheinbar fiktiven Figuren des Textes zu suchen. *Qui s'excuse s'accuse* – wer sich entschuldigt, klagt sich an, und die Beteuerung, es gäbe in gerade diesem Text keinerlei Vorbilder zu finden, erweist sich in so gut wie allen Fällen als paratextuelle Selbstbezichtigung. Die Frage, die der Leser sich angesichts einer solchen Beteuerung stellen muss, lautet: ›Was hat der Autor zu verbergen?‹[6]

5 K.R.Röhl: Die Genossin, S. 5.

6 Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2001, S. 209. Genette nennt Paratexte, die eine »Beteuerung der Fiktivität« enthalten, »Fiktionsverträge«. Auch er weist darauf hin (S. 211), dass die entsprechende Leugnung von Ähnlichkeit mit realen Personen »von Anfang an die doppelte Funktion besitzt, den Autor vor eventuellen Folgen der ›Applizierung‹ zu schützen und die Leser unweigerlich auf die Suche nach ihnen anzusetzen«.

Das doppelte Spiel mit Fiktionalitäts- und Faktualitätssignalen, welches in Röhls Roman gespielt wird, ist das bestimmende Charakteristikum von *Schlüsselromanen*. Die vermeintlich fiktiven Figuren des Textes lassen sich als Personen der Alltagswirklichkeit ›entschlüsseln‹, wenn man als Leser über das entsprechende Wissen, den ›Schlüssel‹, verfügt. *Die Genossin* fällt provozierend eindeutig in diese Kategorie. Es handelt sich um den Prototyp eines Schlüsselromans, befreit von der Subtilität und spielerischen Finesse, die dieser Textsorte zukommen kann. Der Roman bestätigt den schlechten Ruf der Gattung als Vehikel zum Ausplaudern intimer Geschichten, als semi-literarische Form der Kolportage im Grenzbereich zwischen Literatur und Boulevard. Dabei zeigt das Buch nicht nur alle Aspekte eines Schlüsselromans, sondern verweist auch auf die ethische und ästhetische Fragwürdigkeit, die der Gattungsbezeichnung eingeschrieben ist: Die entsprechenden Texte bewegen sich in der literarischen Halbwelt zwischen Fiktionalität und Faktualität – dort, wo Literatur verletzen kann und verletzen soll.

Dieses Irritationspotential der Gattung wird in der zeitgenössischen Rezeption von *Die Genossin* augenfällig. So lässt etwa der Rezensent der *Zeit* Ansgar Skriver in seinem mit »Ulrike, verwurstet« übertitelten Verriss kein gutes Haar an Röhls Roman und verweist mit besonderem Missbehagen auf eine Werbeanzeige im *Spiegel*, wo *Die Genossin* mit drei »photographierten Schlüsseln« beworben wurde.[7] Skriver behandelt den Text als faktualen Bericht und geht davon aus, dass der Autor die Romanform als reine Schutzmaßnahme gewählt habe: »Aus juristischen Gründen, damit es keine einstweiligen Verfügungen gibt, sind nun Namen und Orte, die man großenteils in den ›Fünf Fingern‹ nachschlagen kann, geändert.« Das Buch sei »denunziatorisch«, weise sich durch einen gravierenden Mangel an Takt, persönlicher Rücksichtnahme und Loyalität aus und lasse zwischen den Zeilen vor allem die Rachegelüste des Autors aufscheinen.

Andere Reaktionen waren nicht weniger negativ. Der *Spiegel* beschränkte sich darauf, schadenfroh einige Stilblüten aus dem, wie ironisch angemerkt wurde, »luzid verschlüsselten, bei Molden druckfehlerreich verlegten Roman« zu zitieren, darunter Sätze wie: »Die Freude darüber, ein schönes Mädchen, eine schöne und sinnliche junge Frau zu sein, war ihr nicht im Kinderzimmer vermittelt

7 Ansgar Skriver: Ulrike, verwurstet. In: Die Zeit vom 10.10.1975. Auf die Schlüssel verweist auch Bernd W. Seiler: Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert, Stuttgart 1983, S. 257.

worden.«[8] Noch über dreißig Jahre nach der Veröffentlichung erinnert sich die Journalistin Bettina Röhl, Tochter Ulrike Meinhofs und Klaus Rainer Röhls, mit Verärgerung an den Roman ihres Vaters:

> Er schrieb Meinhof auch noch einen, man muss schon sagen, widerwärtigen Roman, ›Die Genossin‹, ins Gefängnis hinterher, in dem er machohaft von den Sexproblemen seiner Ex erzählte und sich selbst zum Sexriesen stilisierte. Ich glaube, dass das der endgültige Bruch der Linken mit ihrem einstigen Vormann Klaus Röhl war.[9]

Die Reaktionen zeigen, dass es vor allem die sexuellen Indiskretionen waren, die den Roman besonders unappetitlich erscheinen ließen; dass Röhl die Fiktionalität des Textes in Anspruch nahm, um sich gerade in dieser Hinsicht vor jeglicher Belangbarkeit zu schützen, wurde immer wieder angemerkt.

Allerdings beschränken sich die Funktionen des Schlüsselromans in diesem Fall nicht allein auf die Abwehr juristischer Sanktionen. Die Gattung vermag mehr, als nur die (juristische) Belangbarkeit des Autors in Grenzen zu halten. Zusätzlich ermöglicht sie dem Autor, die Gestaltungsfreiheiten, die eigentlich nur für fiktionale Texte gelten, in Erzählungen mit partiell faktualem Geltungsanspruch anzuwenden. Röhl war in der Lage, ›Wahres‹ mit den Techniken des Romans zu erzählen – Techniken, die im Fall eines faktualen Berichts äußerst unangemessen gewirkt hätten. So werden etwa einige Passagen in *Die Genossin* aus der Perspektive Katharina Holts/Ulrike Meinhofs dargestellt. Der Autor lässt uns wissen, was im Kopf seiner Figur vorgeht und schildert zum Beispiel die erste Liebesnacht mit Michael Luft als Erweckungserlebnis aus der Sicht der weiblichen Hauptfigur: »Katharina fiel in einen Sturzbach noch nie gekannter Gefühle, die in endlosen Wellen weiterströmten, voll namenloser, übergroßer Zärtlichkeit und fast schmerzhafter Lust. So müssen Todeskampf sein, oder Geburt, dachte sie.«[10]

Die Freiheit, auf das intimste Innere von Personen zuzugreifen, die Möglichkeit, ihr Bewusstsein im Mittel der erlebten Rede darzustellen, sind üblicherweise Privilegien von fiktionalen Texten. Auf faktualen Texten wie Reportagen oder Autobiographien lastet dagegen ein Evidenzdruck, der jede Verwendung interner Fokalisierung mit einem epistemologischen Problem konfrontiert – der Frage nämlich: Woher weiß der

8 O.V.: ›Unerfahren im Blutrausch‹. In: Der Spiegel vom 8.9.1975, im Roman, S. 106.

9 Bettina Röhl: Meine Eltern. In: Der Spiegel vom 31.5.2010.

10 K.R. Röhl: Die Genossin, S. 92.

Autor das? Diese Frage wird an fiktionale Texte konventionell nicht herangetragen. Die Personen, die ihn als Figuren bevölkern, sind fiktiv, haben also, zumindest dem Anspruch nach, keine Referenten in der Alltagswirklichkeit, die sich über eine unangemessene Darstellung ihres Innenlebens und ihres Bewusstseins beschweren könnten.

Der Schlüsselroman ist allerdings in der Lage, den Evidenzdruck faktualer Texte durch die Inanspruchnahme der Lizenzen, die dem fiktionalen Roman zukommen, zu umgehen. Das gilt auch für die generelle Faktentreue des Berichts: Ein faktualer Text hätte sich an die tatsächlichen Ereignisse halten müssen, ein fiktionaler Text besitzt in dieser Hinsicht Spielräume. Indem Röhl seinen RAF-Roman in der unmittelbaren Zukunft spielen lässt (1977), seinem Andreas Baader den Namen Matthias Rahner gibt und seine Gudrun Ensslin in Gundula Klemm umtauft, erwirbt er sich das Recht, von dem tatsächlich Geschehenen abzuweichen. Gleichzeitig vermittelt die Nennung zahlreicher realer Personen (Peter Rühmkorf, Rudi Dutschke, Konrad Adenauer), die in der Peripherie der Handlung eine Rolle spielen, den Eindruck von Faktualität.

Die Romanform ermöglicht Röhl demgemäß eine Mischung aus kontrafaktischer Theoriebildung und fiktiver Wunscherfüllung. Im Roman gelingt es Röhl alias Michael Luft nämlich, die Rahner-Gruppe (das heißt die RAF) als Agent Provocateur einer rechtsradikalen Verschwörung von internationalen Ausmaßen zu enttarnen. Zudem lässt er Katharina Holt am Ende ihre Fehler einsehen und zur Niederlage ihrer vormaligen Spießgesellen beitragen. Beide Aspekte entsprechen nicht der zeitgenössischen Realität. Weder erwies sich die RAF als eine von Rechtsradikalen finanzierte Vereinigung, noch kam es jemals zu einem offiziellen Ausstieg Meinhofs aus der Gruppe. Im Mittel der Fiktion aber kann Röhl die RAF aus der bundesdeutschen Linken ausgliedern und seine Ex-Frau prospektiv zur Vernunft kommen lassen.

Das Beispiel von *Die Genossin* zeigt, dass es sich bei Schlüsselromanen um eine Gattung handelt, die ein besonderes fiktionstheoretisches und ethisches Irritationspotential besitzt – gerade, weil in diesem Fall die Instrumentalisierung des Fiktionalitätsanspruchs so offen zutage tritt. Der Umstand, dass reale Personen hinter fiktiven Figuren identifiziert werden können, gilt jedoch nicht allein für ästhetisch und ethisch fragwürdige Insiderberichte wie Röhls Roman. Vielmehr betrifft dieses Problem literarische Texte aller Register. Auch im Fall kanonischer Werke wurde den Autoren oftmals der Vorwurf gemacht, es sei ihr Ziel gewesen, durch entschlüsselbare Figuren die Geheimnisse ihrer Vorbilder einer breiten Leseöffentlichkeit zu präsentieren – und zwar in verleumdender Absicht.

Zwar gehört dieser Vorwurf, wo er nicht subliterarische Kolportageromane wie Röhls *Die Genossin* betrifft, zur Liste jener ›Fehllektüren‹, die eine angeblich naive Rezeptionshaltung zum Ausdruck bringen, allerdings zielt er auch ins Herz zahlreicher literaturtheoretischer Debatten und gehört zu den ständigen Begleitern der Geschichte literarischer Fiktionalität. Entsprechend sollte dieser Prolog auf die Untersuchung eines grundsätzlichen Konflikts einstimmen, der sich an Texten, die als Schlüsselromane identifiziert wurden, entzündet – die zwielichtige Textsorte erscheint in dieser Arbeit als Herausforderung zentraler Konzepte wie ›Gattung‹, ›Autorschaft‹ oder ›Literarizität‹, als ständiger Störfaktor im literarischen Feld der Moderne.

Sein produktives Irritationspotential gewinnt der Schlüsselroman vornehmlich durch das konfliktträchtige Verhältnis von Fiktionalität und Ethik, das in zahlreichen Kontroversen um die Identifizierbarkeit realer Personen hinter fiktiven Figuren seit den 1960er Jahren augenfällig wird. Die Skandale, die etwa Thomas Bernhards *Holzfällen*, Martin Walsers *Tod eines Kritikers* oder Maxim Billers *Esra* ausgelöst haben, verweisen auf die Schattenseiten des literarischen Erfindens – eine Institution, die sich als *der* Garant für Autonomie und Literarizität durchgesetzt hat. Der Schlüsselroman zeigt, dass die Freiheiten, die Fiktionalität gewähren soll, gebraucht werden können, um gleichermaßen fragwürdige wie effiziente Formen der Indiskretion zu begehen.

1.2 »Die Mülltonne der Literaturgeschichte«: Fragestellung und Forschungsstand

Literaturwissenschaftler sollen sich literarischer Werturteile enthalten – eine Regel, gegen die in der wissenschaftlichen Praxis implizit bereits durch die Auswahl der Untersuchungsgegenstände verstoßen wird. Welche Texte sind relevant genug, um zum Gegenstand komplexer, arbeitsaufwendiger Studien zu werden? Und welche Texte können der Vergessenheit anheimfallen? Das sind wertende Fragen, deren Prämissen in den Einleitungen wissenschaftlicher Arbeiten explizit gemacht werden – vor allem dort, wo das Thema einer Apologie bedarf, wo noch einmal ausführlich gerechtfertigt werden muss, warum man sich ausgerechnet mit diesem bestimmten Phänomen auseinandersetzen sollte.

Schlüsselromane sind ein Untersuchungsgegenstand, der apologetische Gesten besonders herausfordert. Es scheint sich um eine anrüchige Textsorte zu handeln. Zumindest drängt sich dieser Eindruck auf, wenn man sich mit dem Phänomen beschäftigt. So leitet Georg

Schneider seine Arbeit über die Schlüsselliteratur von 1951 mit der Frage ein:

> Lohnte es sich wirklich, die geistige Arbeit fast eines Menschenalters an ein Gebiet zu wenden, das nach einer angeblich von jeher und an aller Orten gemachten Erfahrung unter sittlichem und künstlerischem Makel litt, und dem man nur das eine Gute nachsagen wollte, daß es beinahe ausgestorben sei? Durfte man es wagen, dies Spionageschrifttum, diese literarische Unterwelt der Vergessenheit zu entreißen?[11]

Allein der Umfang und die enzyklopädische Reichweite von Schneiders Sammlertätigkeit scheinen die Frage zu bejahen. Seine Studie zeigt allerdings auch, dass ein gewisses Unbehagen gegenüber der Materie bestehen bleibt, eine peinliche Berührtheit darüber, sich in eine literarische Demimonde begeben zu haben. Mit diesem Unbehagen geht bei Schneider der Anspruch einher, »dem literarischen Aberglauben entgegenzutreten, eine Dichtung verlöre schon deshalb an Wert, weil sie sich an die Wirklichkeit im einzelnen anlehnt«.[12] Bezeichnenderweise beginnt Sean Latham über fünfzig Jahre später sein Buch zum Schlüsselroman im englischen Modernismus – »that strangest of genres«[13] – mit einem trotzigen Bekenntnis zum wissenschaftlichen Außenseitertum des Themas: »Be warned: this book commits one of literary criticism's deadliest sins by treating seemingly fictional works from the early twentieth century as if they contained real facts about real people and events.«[14] Das literaturwissenschaftliche Sündenbewusstsein (verbunden mit einem gewissen Sündenstolz) verdeutlicht die anhaltende Fragwürdigkeit des Themas, beruft sich gleichzeitig aber auch auf seine Brisanz. Latham konstatiert, der *Roman à clef* habe sich seit Ende des 18. Jahrhunderts durch den Siegeszug des Autonomieparadigmas in die »garbage bin of literary history« – die Mülltonne der Literaturgeschichte – verwandelt, wo Autoren entsorgt werden können, die fiktionalen Texten nicht den Status echter ästhetischer Autonomie zu verleihen vermochten.[15]

Was aber sind die Gründe für den schlechten Ruf der Gattung? Eine mögliche Antwort gibt Gertrud Rösch im Schlusskapitel ihrer Studie zur

11 Georg Schneider: Die Schlüsselliteratur. Band 1: Das literarische Gesamtbild, Stuttgart 1951, S. IX.

12 G. Schneider: Die Schlüsselliteratur. Band 1, S. XI.

13 Sean Latham: The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef, Oxford/New York 2009, S. XI.

14 S. Latham: The Art of Scandal, S. 3.

15 S. Latham: The Art of Scandal, S. 9.

Geschichte der deutschen Schlüsselliteratur: »Eines der Kriterien, an dem sich die kanonisch akzeptierte Literatur von der Trivialliteratur, an dem sich ästhetisch angemessene Rezeption von subliterarischem Verstehen scheiden, ist die Wirklichkeitsreferenz. Ihr werden die ästhetischen Mängel eines Textes zugeschrieben.«[16] Literaturwissenschaftliche Kanonisierungsprozesse orientieren sich demnach am Kriterium der Autonomie, die allein in der Lage zu sein scheint, die ›Zeitlosigkeit‹ und den überkulturellen Wert eines Textes zu gewährleisten. Autonomie wird in diesem Zusammenhang *ex negativo* definiert als die größtmögliche Abwesenheit von Wirklichkeitsreferenzen. Die Zeitgebundenheit eines Werkes hingegen wirkt wertmindernd. Spätere Rezipienten, die nicht mehr über den Wissenshorizont des historischen Entstehungskontextes verfügen, bleiben vom Verständnis solcher Werke ausgeschlossen.

Dieser Vorwurf trifft, wie sich zeigen wird, in besonderer Weise den Schlüsselroman, dessen konstituierendes Charakteristikum ja gerade seine Wirklichkeitsreferenzen sind. Angereichert wird der angebliche ästhetische Mangel in diesem Fall durch die moralische Fragwürdigkeit der Textsorte. Wenn Schneider die Schlüsselliteratur als »Spionageschrifttum« bezeichnet, dann ist damit gemeint, dass ein möglicher, wenn nicht sogar der bestimmende Zweck eines Schlüsselromans das hemmungs- und straflose Ausplaudern persönlicher Geheimnisse aus dem Umfeld des Autors oder der Autorin darstellt. Indiskretion bewirkt vermeintlich den Verlust von Literarizität. Hans-Georg Gadamer etwa schreibt mit unverhohlener Verachtung von »der pseudokünstlerischen Indiskretion des Schlüsselromans«.[17] Der Thomas-Mann-Forscher Eckhard Heftrich spricht in einem Interview zu Martin Walsers *Tod eines Kritikers* sogar vom »Ludergeruch des Genres«.[18]

Solche Urteile verdeutlichen ein grundsätzliches Problem der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen. Bei der Bezeichnung handelt es sich weniger um eine neutrale Gattungsbezeichnung als um einen Denunziationsbegriff. Texte, die als ›Schlüsselroman‹ bezeichnet werden, sollen dadurch in der Regel als literarisch minderwer-

16 Gertrud Maria Rösch: Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur, Tübingen 2004, S. 269.

17 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen [7]2010, S. 151. Zu Gadamers Kritik an der Verarbeitung realer Personen in fiktionalen Werken vgl. Kap. 7.2 zu Martina Zöllners Roman *Hundert Frauen*, wo Gadamer als Kronzeuge gegen entschlüsselnde Lektüren in Stellung gebracht wird.

18 Eckhard Heftrich (Interview): ›Ludergeruch des Genres‹. In: Der Spiegel vom 24.6.2002.

tig und moralisch fragwürdig diskreditiert werden. Meine Studie beginnt also notwendigerweise als ein Beitrag zu einer literaturwissenschaftlichen Malediktologie, einer gattungsgeschichtlichen Schimpfwortforschung.[19] Dabei geht es um Begriffe, die eine merklich negative Wertung transportieren, etwa ›Trivialliteratur‹, ›Frauenliteratur‹ oder ›Thesenroman‹. Solche pejorativen Gattungsbezeichnungen sind in der Lage, einen literarischen Text nachhaltig herabzuwürdigen. Gelingt es, eine solche Bezeichnung im Diskurs um ein Werk zu verankern, dann ist es gut möglich, dass die negativen Konnotationen auch über die Lebenszeit der Autoren hinaus an dem Text haften bleiben und Kanonisierung verhindern.[20]

Dem entspricht die Beobachtung, dass es kaum einen Autor gibt, der jemals explizit zugegeben hat, einen Schlüsselroman geschrieben zu haben. Der Begriff existiert fast ausschließlich im Modus der Unterstellung, gegen die sich die meisten Autoren und ihre Advokaten bisweilen wütend zu verteidigen versuchen; und das selbst in Fällen, in denen die Referenz auf Personen der Alltagswirklichkeit kaum zu übersehen ist. Als etwa Klaus Manns Roman *Mephisto* – für dessen Protagonisten Hendrik Höfgen der Regisseur, Schauspieler und Intendant Gustaf Gründgens offenkundig das Vorbild war – im Sommer 1936 in der *Pariser Tageszeitung* mit der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ angekündigt wurde, reagierte der Autor mit einer verärgerten Gegendarstellung: »Wann hätte«, schreibt Mann, »ein Schriftsteller, der den Namen irgend verdient, etwas hervor-

19 Zur diskurssemantischen Schimpfwortforschung vgl. die Modellstudie von Dietz Bering: Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes, Stuttgart 1978.

20 Vgl. Matthias Beilein: Wertung und Gattung. In: Handbuch Gattungstheorie, hg. von Rüdiger Zymner, Stuttgart 2010, S. 77-79, hier S. 77. Beilein verweist auf das »Wissen über implizite Wertungen«, die »mit bestimmten Gattungsbegriffen verbunden sind«. So gelte der ›Bildungsroman‹ »konventionell als anspruchsvolle Gattung, wohingegen der ›Arztroman‹ als literarisch wertlos gilt«. Zum Begriff der ›Trivialliteratur, allerdings mit deutlich apologetischer Tendenz, vgl. Peter Nusser: Trivialliteratur, Stuttgart 1991, S. 1-10. Katrin Blumenkamp hat anhand des Begriffs ›Fräuleinwunder‹ gezeigt, welche (positive und negative) Wirkung ein Etikett für die Autoren haben kann. Dass ein solches Etikett auch der »Verunglimpfung« dient, zeigt sie anhand der Rezeption des Erzählbandes *Reiche Mädchen* (2005) von Silke Scheuermann, vgl. Katrin Blumenkamp: Das ›Literarische Fräuleinwunder‹. Die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende, Berlin/Münster 2011, S. 367: Volker Weidermann hatte das Buch in seiner Rezension als »Fräulein-Plunder« bezeichnet, vgl. Volker Weidermann: Fräulein-Plunder. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 13.2.2005.

gebracht, was er mit dieser nicht gerade ehrenvollen Bezeichnung belegt sehen möchte?«[21]

Für Schlüsselromane scheint zu gelten, was Susan Suleiman für den ähnlich gelagerten Fall des *Roman à thèse* – des Thesenromans – festgestellt hat: »No self-respecting writer would consent to call his novel by that name. A *roman à thèse* is always the work of an ›other‹.«[22] Auch Suleiman sieht sich in ihrer Studie zum französischen Thesenroman mit dem Problem konfrontiert, dass es sich bei der Gattungsbezeichnung, die sie untersuchen möchte, um ein Schimpfwort handelt. Sie schreibt:

> To say about a novel that it is a *roman à thèse* is already a negative judgement, and a slur on its author. This suggests, among other things, that the perception and the meaning of the genre are interpretative and evaluative acts, which indicate, prior to any commentary, a certain attitude on the part of the reader or critic.[23]

Man könnte auch sagen, bei Gattungsbezeichnungen wie ›Thesenroman‹ oder ›Schlüsselroman‹ handele es sich um Vorverurteilungen, die nicht nur formale und inhaltliche, sondern auch wertende, und zwar negativ wertende Erwartungen an den Text herantragen.

Daraus ergeben sich einige methodische Probleme für Arbeiten, die eine solche Bezeichnung im Titel tragen – Probleme, die andere Sammelbegriffe nicht zu haben scheinen: Gattungen etwa, die über inhaltliche Aspekte definiert werden wie ›Naturlyrik‹, ›Soldatendrama‹, ›Liebesroman‹, ›Großstadtroman‹; oder Gattungen, die sich über formale Kriterien bestimmen lassen wie ›Versroman‹, ›Sonett‹, ›Dialogroman‹. Solche Bezeichnungen transportieren zwar ebenfalls Wertungen von unterschiedlicher Intensität: Die Gattungsbezeichnung ›Kriminalroman‹ oder ›Krimi‹ etwa kann den bezeichneten Text unter Umständen ins Zwielicht trivial-populistischer Begehrlichkeiten rücken; allerdings bleiben die wertenden Aspekte dieser Bezeichnungen in den meisten Fällen implizit, wohingegen im Fall der Benennung ›Schlüsselroman‹ die negativen Aspekte im Vordergrund stehen. Und selbst, wenn literarische

21 Klaus Manns Telegramm an die *Pariser Tageszeitung* zitiert nach Eberhard Spangenberg: Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-1981, München 1982, S. 113-115. Das Telegramm wurde am 23.6.1936 in gekürzter Form in der *Pariser Tageszeitung* abgedruckt.

22 Susan R. Suleiman: Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre, New York 1983, S. 3.

23 S. Suleiman: Authoritarian Fictions, S. 5.

Herabwürdigung nicht die Absicht der Benennung ist, zeigen die bereits zitierten Apologien in literaturwissenschaftlichen Studien, wie sehr negative Konnotationen doch in fast allen Fällen mitschwingen.

Dieser Umstand führt nicht nur zu der bereits erwähnten Unwilligkeit, sich als Autor zur Textsorte Schlüsselroman zu bekennen, sondern resultiert auch in der fast völligen Abwesenheit affirmativer autopoetischer Äußerungen. Eine explizite Poetologie des Schlüsselromans existiert nicht. Zwar finden sich versprengte Äußerungen von Autoren zum Problem der Diskretion, das bei der Verarbeitung realer Personen in den eigenen Texten virulent wird. Als prominente Beispiele seien nur Thomas Manns frühes Essay »Bilse und Ich« und die spätere *Entstehung des Doktor Faustus* genannt. In diesen Wortmeldungen geht es jedoch nicht darum, die provozierte Wiedererkennbarkeit von Personen hinter den Figuren – mithin das Hauptcharakteristikum der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ – als Wirkungseffekt zu rechtfertigen, sondern darum, das Eigenrecht fiktionaler Texte gegen die Begehrlichkeiten neugieriger, identifizierungswütiger Leser zu verteidigen. Der Topos einer ›falschen‹ Lektüre, die den Leseanweisungen der Autoren widerspricht und die entsprechenden ›schlechten‹ Leser ihre ästhetische Satisfaktionsfähigkeit verlieren lässt, zieht sich leitmotivisch durch die Geschichte der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹.

Daraus ergibt sich die grundsätzliche Schwierigkeit, ein Korpus zur Untersuchung des Phänomens ›Schlüsselroman‹ zusammenzustellen: Denn wenn es sich um einen Denunziationsbegriff handelt, dann können Literaturwissenschaftler nicht Romane auf eine Liste von Schlüsselromanen setzen, ohne sich den Vorwurf einzuhandeln, die Romane selbst denunziert zu haben. Eine Gattungsbezeichnung, die im alltäglichen Gebrauch vor allem dazu dient, Texte zu diskreditieren, lässt sich nur schwer als literaturwissenschaftlicher Terminus operationalisieren. Zur Definition des Konzepts ›Schlüsselroman‹ gehört, wie ich zeigen werde, die Unterstellung von Intentionalität: Schlüsselromanlektüren sind etwas, was der Autor provoziert hat. Einen Roman mit der Bezeichnung zu belegen, unterstellt also eine Intention, die vom Autor selbst in den meisten Fällen vehement bestritten wird.[24]

Anstatt mit einer Apologie des Untersuchungsgegenstands zu beginnen, möchte ich den pejorativen Charakter der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen machen. Es handelt sich um den seltenen Fall eines Begriffs, der seit Jahrzehnten ubiquitär im literarischen Diskurs verwendet wird, obwohl es sich kaum ein Autor

24 Vgl. Kap. 3.2.

gefallen lassen möchte, damit in Verbindung gebracht zu werden. Ein Untersuchungsgegenstand wie der Schlüsselroman, der von Grund auf mit Fragen literarischer Wertung assoziiert wird, bedarf keiner Rehabilitierung – im Gegenteil: Das Phänomen von seinen anrüchigen Aspekten zu befreien, würde bedeuten, es gleichsam literaturwissenschaftlich zu domestizieren und damit des Irritationspotentials zu berauben, das es zuallererst interessant macht. Die Gattung Schlüsselroman ermöglicht, reale Menschen aufs Korn zu nehmen, sich an ihnen zu rächen, sie satirisch bloßzustellen und zu verletzen; Schlüsselromane sind in der Lage, Kontroversen anzuzetteln und Skandale auszulösen. All diese Bedeutungskomponenten schwingen im semantischen Spektrum des Begriffs mit und werden aktiviert, sobald ein Text öffentlich mit der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ belegt wird. Es handelt sich um ein diskursives Schlachtfeld, auf dem ästhetische, ethische und juristische Kämpfe ausgetragen werden können.

Meine Arbeit widmet sich dem Schlüsselroman seit den 1960er Jahren. In den Blick genommen werden vor allem deutsch- und englischsprachige Texte der letzten fünfzig Jahre, in denen reale Personen hinter scheinbar fiktiven Figuren vermutet wurden. Der Untersuchungszeitraum begründet sich zunächst in der Tatsache, dass es noch keine Studie zu diesem umfangreichen Korpus gibt. Allein die vielfache Verwendung des Begriffs in den Feuilletons zeigt, dass ein Phänomen vorliegt, welches eine gewisse Bedeutung für das literarische Feld in diesem Zeitraum besitzt. Betroffen sind sowohl bekannte (und anerkannte) Autoren wie Klaus Mann, Thomas Bernhard, Martin Walser, Maxim Biller und Norbert Gstrein als auch eine Vielzahl weniger bekannter Autoren, die ihre kurzfristige Prominenz der Tatsache verdanken, dass sie einen Schlüsselroman geschrieben haben.

Die 1960er Jahre markieren eine Zäsur, die sich durch zahlreiche Kontextfaktoren legitimieren lässt. Die Reichweite einer massenmedialen Literaturberichterstattung macht es möglich, dass Schlüsselromanlektüren zu gesamtgesellschaftlichen Ereignissen anwachsen, die nicht mehr auf eine exklusive Gruppe von Eingeweihten beschränkt bleiben. Dadurch verstärkt sich auch die Schlagkraft des Schlüsselromans als Waffe, sei es zur Kritik öffentlicher Institutionen, sei es zur persönlichen Abrechnung. Das mediale Interesse, verbunden mit einem gesteigerten Skandalpotential, führt dazu, dass Schlüsselromanen der Platz einer festen diskursiven Größe im literarischen Feld der letzten Jahrzehnte zukommt. Damit geht allerdings auch eine noch stärkere Diskreditierung der Gattung einher. Das Interesse an Schlüsselromanen wird in den Feuilletons als Niedergangsphänomen einer literarischen Kultur gedeutet, in der es

nicht mehr um den ästhetischen Wert eines Werkes, sondern nur noch um Klatsch oder Indiskretion geht.

Diese gegenläufigen Entwicklungen – gesteigertes Interesse bei gleichzeitiger verstärkter Abwertung – erzeugen ein kulturelles Konfliktpotential, das sich in den Romanen selbst spielerisch umsetzen lässt. Avancierte Schlüsselromane sind selbstreflektiert, ihre Provokationen sind poetologisch verbrämt. So enthalten die Romane Philip Roths oder Norbert Gstreins nicht nur identifizierbare Vorbilder, sondern sie machen auch die ethischen und ästhetischen Probleme, die damit verbunden sind, zum Thema. Solche reflektierten Schlüsselromane, die das problematische Verhältnis von Kunst und Leben, Fiktion und Realität, Öffentlichkeit und Privatsphäre verhandeln, stehen neben einer Vielzahl von Texten, denen eine poetologische Ebene fehlt – Texte, wie Röhls *Die Genossin*, denen es allein um die Abwehr von Sanktionen zu gehen scheint. Gerade im Fall von Schlüsselromanen verschwimmen allerdings die Grenzen von ›High‹ und ›Low‹: Im Streit um den Wert oder Unwert von Romanen, in denen sich reale Vorbilder identifizieren lassen, werden auch poetologisch anspruchsvolle Werke auf das Niveau angeblich boulevardesker Exzesse gestellt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die doppelte Aufgabenstellung dieser Arbeit charakterisieren. (1) Zum einen sollen die prinzipiellen literaturtheoretischen Probleme verhandelt werden, die sich durch eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Schlüsselromans ergeben. Dabei lassen sich folgende grundsätzlichen Interessensschwerpunkte konturieren. Zunächst wirft das Thema Schlüsselroman komplexe *fiktionstheoretische* Fragen auf: Wo lassen sich Texte im Spannungsfeld zwischen Fiktionalität und Faktualität verorten, die einerseits als fiktional auftreten, andererseits referenzialisierende Lektüren provozieren? Welches Fiktionsmodell ist angesichts einer solchen Gattung angemessen? Daran anschließend müssen die *gattungstheoretischen* Probleme adressiert werden, die sich für die umstrittene Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ stellen: Was ist ein Schlüsselroman? In welchem Verhältnis steht er zu anderen Textsorten, wie lässt er sich abgrenzen? Schließlich und mit diesen Problemen verbunden, ergeben sich *literatursoziologische* Fragen nach den medialen Voraussetzungen von entschlüsselnden Lektüren und nach den evaluativen Kontexten: Welches Wissen benötigen die Leser, um reale Personen hinter fiktiven Figuren überhaupt identifizieren zu können? Wie werden ethische Probleme der Gattung im Diskurs verhandelt und wie werden Schlüsselromane ästhetisch bewertet?

Darüber hinaus hat diese Arbeit (2) das Ziel, einen Teil der Konfliktgeschichte des literarischen Feldes seit den 1960er Jahren zu rekonstru-

ieren. Neben den Möglichkeiten einer massenmedialen Literaturberichterstattung sind es vor allem juristische und theoretische Innovationen, die den Schlüsselroman gerade in dieser Zeit als besonders skandalträchtig erscheinen lassen. Der Siegeszug des Autonomieparadigmas, radikalisiert durch postmoderne autorkritische Positionen (›Tod des Autors‹), macht die Referenzstrategien der Gattung zu einer schwer vermittelbaren Provokation. Gleichzeitig schärfen zahlreiche Prozesse gegen Romane, die als Verletzung von Persönlichkeitsrechten wahrgenommen werden, das Verständnis für die ethische Fragwürdigkeit von Schlüsselromanen – ein Umstand, der dem Phänomen ein Skandalpotential verleiht, das wiederum die Bedeutung und Brisanz der entsprechenden feuilletonistischen Narrative erhöht. Das literarische Feld dieser Zeit ist geprägt von einer ästhetischen und ethischen Geringschätzung des Schlüsselromans bei einem gleichzeitigen fast obsessiven Interesse an den skandalösen Fällen. Die Auseinandersetzung mit diesem Widerspruch soll dazu beitragen, ein Sittengemälde des Feuilletons seit den 1960er Jahren zu entwerfen.

* * *

Obwohl das Konzept des Schlüsselromans für den literarischen Diskurs der letzten fünfzig Jahre eine wichtige Rolle spielt und obwohl sich anhand dieses Konzepts eine Vielzahl literaturwissenschaftlicher Probleme diskutieren lassen, gibt es zu diesem Thema bisher nur wenig Forschung. Neben Georg Schneiders dreibändigem Kompendium *Die Schlüsselliteratur* (1951-1953) liegen zwei weitere Monographien vor: Gertrud Maria Röschs *Clavis Scientiae* (2004) und Sean Lathams *The Art of Scandal* (2009). Beide widmen sich dem Thema aus unterschiedlicher nationalphilologischer Perspektive und mit unterschiedlichem zeitlichen Rahmen. Wichtige historische und theoretische Hintergründe skizzieren zudem die beiden Lexikonartikel Klaus Kanzogs.[25]

Schneiders Arbeit ist die erste umfassende Monographie zum Thema ›Schlüsselliteratur‹. Ihr erster Band bietet einen Überblick über das Feld der vom Autor gesichteten Texte und beschäftigt sich mit definitorischen Problemen. Zwei weitere Bände enthalten eine bibliographische

25 Vgl. Georg Schneider: Die Schlüsselliteratur. 3 Bände, Stuttgart 1951-1953; G.M. Rösch: Clavis Scientiae; S. Latham: The Art of Scandal sowie die beiden Artikel von Klaus Kanzog: Schlüsselliteratur. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 3, Berlin/New York 2007, S. 380-383, und ders.: Schlüsselliteratur. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 3, Berlin/New York 1977, S. 646-665.

Sammlung verschlüsselter Figuren in Werken der europäischen Literatur bis zum Jahr 1914. Schneiders Vorhaben, als »literarischer Sherlock Holmes«[26] ein Kompendium verschlüsselter Realien zusammenzustellen, ist für die weiterführende Forschung ausgesprochen wertvoll. Problematisch sind hingegen seine definitorischen Überlegungen, die zwar zentrale konzeptuelle Fragen aufwerfen, denen es aber an terminologischer Schärfe mangelt und die durch neuere fiktionstheoretische Überlegungen ergänzt werden müssen.

Ausgehend von einer Kritik der theoretischen Defizite bei Schneider versucht Kanzog in seinen Lexikonartikeln das Konzept der Schlüsselliteratur auf eine rezeptions- und kommunikationstheoretische Basis zu stellen. Kanzog betont die Rolle der Rezipienten, deren »Eingestimmtheit« aufs »Dechiffrieren« das Konzept überhaupt erst möglich macht.[27] An diese Überlegungen schließt Gertrud Rösch an, deren Arbeit den bisher umfangreichsten und methodisch subtilsten Forschungsbeitrag zum Konzept der Schlüsselliteratur bietet. Ihre Untersuchung widmet sich in einem kurzen ersten Teil den textinternen und textexternen Strategien der Verschlüsselung von Realien in literarischen Texten; in einem zweiten Teil werden in detaillierten Einzelstudien historische Erscheinungsformen von Schlüsselliteratur vom 17. bis zum frühen 20. Jahrhundert analysiert. Röschs Arbeit behandelt ein breites Spektrum an Fällen von Schlüsselliteratur und vermag wichtige definitorische Probleme aufzuzeigen; allerdings besteht auch hier der Bedarf nach einer stärkeren Einbettung in zeitgenössische Fiktionsdebatten und einer umfassenderen gattungstheoretischen Problematisierung.[28]

Dieses Desiderat vermag auch Lathams Studie zur Rolle des *Roman à clef* im britischen Modernismus nicht auszugleichen. Zwar werden be-

26 G. Schneider: Die Schlüsselliteratur. Band 1, S. XV.

27 K. Kanzog: Schlüsselliteratur (a), S. 646.

28 Vgl. von G. M. Rösch zudem: ›Dein Mephisto ist interessanter als der Wirkliche …‹. Über ›Mephisto‹ als Schlüsselroman. In: Auf der Suche nach einem Weg. Neue Forschungen zu Leben und Werk Klaus Manns, hg. von Wiebke Amthor und Irmela von der Lühe, Frankfurt a. M. 2008, S. 95-106, sowie: Wem gehört eine Geschichte? Über die Möglichkeiten und Grenzen der Fiktionalisierung von Realität. In: Justitiabilität und Rechtmäßigkeit. Verrechtlichungsprozesse von Literatur und Film in der Moderne, hg. von Claude D. Conter, Amsterdam 2010, S. 217-228, und zuletzt: Schlüsselromane in der Gegenwartsliteratur. Eine Neubewertung am Beispiel von Martin Walser, Michael Kumpfmüller und Per Johansson. In: Interkulturalität und (literarisches) Übersetzen, hg. von Silke Pasewalck, Dieter Neidlinger und Terje Loogus, Tübingen 2014, S. 227-236.

deutsame Aspekte des Schlüsselromans im Spannungsfeld zwischen Fiktionalität und Faktualität aufgegriffen und die provokante Signalstruktur der Texte als modernistische Herausforderung eines überkommenen Realismusparadigmas des 19. Jahrhunderts dargestellt, jedoch bleiben Lathams Interpretationen oft begrifflich unscharf und verlieren sich zuweilen in unzulässigen Applikationen des Konzepts. Lathams Studie ist vor allem dort hilfreich, wo sie sich den juristischen Problemen des Schlüsselromans zuwendet. Besonders die Untersuchungen zu James Joyce' *Ulysses* und zu den Romanen von Wyndham Lewis und den gegen diese Texte vorgebrachten *libel suits* machen das Provokationspotential deutlich, mit dem Schlüsselromane als Normverstöße das instabile Gleichgewicht der Institutionen Fiktionalität und Faktualität zu stören vermögen. Unlängst hat zudem Till Kinzel in einem Aufsatz zu Saul Bellows *Ravelstein* »Probleme der Poetik des Schlüsselromans« (2014) behandelt. Seine Studie betont die Bedeutung des Schlüsselromans als ›Feld‹, »in dem zentrale literaturtheoretische Kontroversen und Spannungen ausgetragen und zur Darstellung gebracht werden«. Kinzel verweist auf einige wichtige Konstituenten der Gattung und führt anhand des »Meta-Schlüsselromans« *Ravelstein* vor, wie das Konzept für die fruchtbare Analyse eines Einzelwerkes nutzbar gemacht werden kann.[29]

An dieser Stelle lohnt sich auch ein Blick über die Grenzen der Literaturwissenschaft hinaus in die juristische Fachliteratur. Mit Schlüsselromanen als einer rechtlich prekären Textsorte befasst sich bereits die Dissertation Kurt Ullsteins *Der Schutz des Lebensbildes* (1931). Weiterführende Analysen zum spannungsreichen Verhältnis von Literatur und Persönlichkeitsrecht enthält auch Richard Allen Posners maßgebliche Studie *Law and Literature* (1988). Mit Fällen der letzten Jahrzehnte beschäftigt sich Anna-Mirjam Frey in *Die Romanfigur wider Willen* (2007); sie geht unter anderem auch auf zwei prominente Romanverbotsverfahren ein (gegen Maxim Billers *Esra* und Alban Nikolai Herbsts *Meere*), die aus juristischer Perspektive auf das Verfahren um Klaus Manns Roman *Mephisto* bezogen werden.[30] Das Verbot des Romans *Esra* hat zudem

29 Till Kinzel: Probleme der Poetik des Schlüsselromans am Beispiel von Saul Bellows *Ravelstein*. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 55 (2014), S. 191-209, hier S. 207.

30 Vgl. Kurt Ullstein: Der Schutz des Lebensbildes, insbesondere Rechtsschutz gegen Schlüsselromane, Leipzig 1931; Richard A. Posner: Law and literature, Cambridge 1998; Anna-Mirjam Frey: Die Romanfigur wider Willen, Frankfurt a.M. 2008; vgl. außerdem Jochen Neumeyer: Person – Fiktion – Recht. Verletzungen des Persönlichkeitsrechts durch Werke der fiktionalen Kunst, Baden-Baden 2010; Mareike Riedel: Vermutung des Künstlerischen.

mehrere feuilletonistische Streitschriften herausgefordert: Dazu gehören Bernhard von Beckers *Fiktion und Wirklichkeit im Roman* (2006) und Uwe Wittstocks *Der Fall Esra* (2011).[31] Beide Texte verhandeln wichtige Probleme im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik, gehören aber wegen ihrer polemischen Ausrichtung selbst zu den Quellen einer diskursanalytischen Erforschung des Schlüsselromans.

Hinzuweisen ist zudem auf Kompendien, die sich die Aufgabe gestellt haben, verschlüsselte Realien in literarischen Texten, insbesondere verschlüsselte Personen, aufzuspüren und zu sammeln. Von besonderer Bedeutung ist hierbei Fernand Drujons zweibändiges Werk *Les livres à clef* von 1888, da diese umfangreiche Sammlung den Begriff des Schlüsselromans überhaupt erst geprägt und im literaturwissenschaftlichen Diskurs verankert hat. Drujons umfassende Sammlertätigkeit widmet sich dem höfisch-historischen Roman im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts. Schneider führt dieses Sammelwerk unter besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen Literatur bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts fort. Hier schließt das unlängst von Rösch herausgegebene *Werklexikon deutschsprachiger Schlüsselliteratur 1900-2010* an,[32] das weitere Fälle von Werken aufführt, in denen reale Personen verschlüsselt wurden. Für die englischsprachige Literatur wären noch Earle Walbridges *Literary Characters Drawn from Life* (1936) und William Amos' *The Originals. Who's really who in fiction* (1985) zu nennen.[33] Auch diese Kompendien müssen schon selbst zu den Quellen einer Geschichte des Konzepts ›Schlüsselroman‹ gezählt werden, da sie als Epitexte die maßgeblichen Rezeptionsprozesse vorstrukturieren.

Der Esra-Beschluss des Bundesverfassungsgerichts – eine rechts- und literaturwissenschaftliche Untersuchung, Tübingen 2011; Kathrin Bünnigmann: Die ›Esra‹-Entscheidung als Ausgleich zwischen Persönlichkeitsschutz und Kunstfreiheit. Rechtsprechung im Labyrinth der Literatur, Tübingen 2013.

31 Vgl. Bernhard von Becker: Fiktion und Wirklichkeit im Roman. Der Schlüsselprozess um das Buch ›Esra‹. Ein Essay, Würzburg 2006; Uwe Wittstock: Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht. Über die neuen Grenzen der Literaturfreiheit, Köln 2011.

32 Vgl. Gertrud Maria Rösch (Hg.): Fakten und Fiktion. Werklexikon deutschsprachiger Schlüsselliteratur 1900-2010, Erster Halbband: Andres bis Loest, Stuttgart 2011, zweiter Halbband: Heinrich Mann bis Zwerenz, Stuttgart 2013.

33 Vgl. Fernand Drujon: Les livres à clef. Études de bibliographie critique et analytique pour servir à l' histoire littéraire. 2 Bände, Paris 1888; Earle Walbridge: Literary Characters Drawn from Life. Romans à Clef, Drames à Clef, Real People in Poetry, With Some Other Literary Diversions, New York 1936; William Amos: The Originals. Who's Really Who in Fiction, London 1997.

Eine umfassende Darstellung der Gattungsgeschichte kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Trotzdem sei zuletzt auch auf die historische Forschung hingewiesen, die sich mit der wiedererkennbaren Verarbeitung realer Personen in fiktionalen Texten beschäftigt. Eine diachrone Erzählung der Gattungsgeschichte von ihren Ursprüngen im galanten Roman des 17. Jahrhunderts bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bietet Rösch anhand repräsentativer Beispiele wie etwa Anton Ulrichs *Die römische Octavia*, Wielands *Die Geschichte der Abderiten*, Hoffmanns *Meister Floh*, Fontanes *L'Adultera* und Thomas Manns *Buddenbrooks*. Ein ähnlicher (allerdings komprimierter) historischer Überblick über die Geschichte des Verschlüsselns realer Personen in literarischen Werken findet sich auch in Seilers *Die Leidigen Tatsachen*.[34] Einzelstudien zur Literatur des 17. Jahrhunderts gewähren weitere Einblicke in die Entstehungsgeschichte der Gattung.[35] Immer wieder wurde auch die literaturgeschichtliche Bedeutung des Schlüsselromans hervorgehoben: einerseits für die Geschichte des modernen Romans,[36] andererseits für die Geschichte der modernen Fiktionalität. So haben Latham und Rösch einen Zusammenhang zwischen dem Niedergang der Verschlüsselungspraktiken und dem Aufstieg eines autonomen Literaturkonzepts festgestellt (Rösch spricht von der »Durchsetzung der geschlossenen Fiktionalität nach 1700«) – ein Zusammenhang, den auch Catherine Gallagher in ihrer einflussreichen Studie »The Rise of Fictionality« stark macht.[37]

34 Vgl. B. Seiler: Die leidigen Tatsachen, insbesondere das Kapitel »Menschenwesen und Personen«, S. 206-259.

35 Vgl. Stephan Kraft: Geschlossenheit und Offenheit der ›Römischen Octavia‹ von Herzog Anton Ulrich. ›der roman macht ahn die ewigkeit gedencken, den er nimbt kein endt‹, Würzburg 2004, hier vor allem S. 87-116; Dirk Rose: Conduite und Text. Paradigmen eines galanten Literaturmodells im Werk von Christian Friedrich Hunold (Menantes), Berlin/Boston 2012, hier vor allem S. 140-159.

36 Vgl. insbesondere Olaf Simons: Marteaus Europa oder Der Roman, bevor er Literatur wurde. Eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebots der Jahre 1710 bis 1720, Amsterdam 2001.

37 Vgl. S. Latham: The Art of Scandal, S. 21-42; G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 71-78; Catherine Gallagher: The Rise of Fictionality. In: The Novel. Band 1: History, Geography and Culture, hg. von Franco Moretti, Princeton 2006, S. 336-363; zum Zusammenhang der Geschichte des Schlüsselromans und der Geschichte der Fiktionalität vgl. zudem Nicholas Paige: Before Fiction. The Ancien Régime of the Novel, Philadelphia 2011.

2. Schlüsselromanlektüren als Herausforderung der Fiktionstheorie

2.1 Die ›verdorbene‹ Lektüre: Kognitive Sabotage und der vergiftete Paratext

Kann der Genuss eines literarischen Textes durch den Verdacht, er sei ein Schlüsselroman, ruiniert werden? Diese Meinung vertritt zumindest Sigrid Löffler in einer Besprechung des Romans *Holzfällen* von Thomas Bernhard. Der Roman war am 29. September 1984 einer Beschlagnahmungsaktion der österreichischen Polizei zum Opfer gefallen, die allerdings nur 277 der 2600 ausgelieferten Exemplare erreichte. Die restlichen Exemplare waren bereits verkauft worden.[1] Den glücklichen Erstkäufern musste aber, folgt man der Polemik Löfflers, die Lektüre des Textes durch den Skandal, der die Publikation begleitete, gründlich verleidet worden sein. Löffler beginnt ihren Artikel mit den Worten: »Jetzt haben wir die Bescherung. Da läuft einer zu Gericht und gibt sich zu erkennen und macht damit einen literarischen Text augenblicklich so gut wie unlesbar.«[2]

Die Person, die vor Gericht ein Verbot von *Holzfällen* zu erreichen versuchte, war Gerhard Lampersberg, ein ehemaliger Freund und Gönner Bernhards, der sich und seine Frau in den Figuren des Ehepaars Auersberger im Roman verunglimpft sah. Sehr deutlich glaubte man, hinter den extrem negativ gezeichneten Figuren reale Personen – insbesondere eben das Ehepaar Lampersberg – wiedererkennen zu können.[3] Der Skandal um *Holzfällen* hatte, vor allem wegen der mitlaufenden juristischen Burleske, weite Kreise gezogen. Ein lautes Presseecho begleitete Publikation, Rechtsstreit und Beschlagnahmung des Textes und machte

1 Eva Schindlecker: Thomas Bernhard. ›Holzfällen. Eine Erregung‹. Dokumentation eines österreichischen Literaturskandals. In: Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler und Martin Huber, Wien 1987, S. 13-39, hier S. 27.

2 Sigrid Löffler: Die misanthropische Wortmühle. In: Der Spiegel vom 10.9.1984.

3 Zum Skandal um *Holzfällen* vgl. Nina Birkner und York-Gothart Mix: Machtkämpfe in der ›Gesellschaftshölle‹? Thomas Bernhards *Holzfällen*, Walter Gronds *Der Soldat und das Schöne*, die österreichische Kulturszene, die Kunstfreiheit und das Persönlichkeitsrecht. In: Justitiabilität und Rechtmäßigkeit. Verrechtlichungsprozesse von Literatur und Film in der Moderne, hg. von Claude D. Conter, Amsterdam 2010, S. 47-64, sowie Oliver Bentz: Thomas Bernhard. Dichtung als Skandal, Würzburg 2000, S. 55-70.

den Roman zu einem unerwarteten Bestseller. Nach der Einschätzung Klaus Amanns handelte es sich um »einen der größten literarischen Skandale der Zweiten Republik«.[4]

Die eigentlichen Opfer des Skandals waren aber, Löffler zufolge, gar nicht die betroffenen Personen, die sich unfreiwillig als Komparsen in Bernhards Roman wiederfanden, sondern das literarische Werk. Nicht Menschen hätten in erster Linie Schaden genommen, sondern die Literatur selbst. Indem Lampersberg, einer aus Bernhards »Kunstfigurenkabinett«, sich als »rechtlich verunglimpfbare Privatperson« zu erkennen gegeben habe, sei die »Literatur-Verabredung gebrochen« und den Lesern ein »literaturzersetzender Erkennungsdienstblick« aufgezwungen worden. Literarisierung werde so zur reinen Tarnung degradiert.[5] Der Skandal nötige die Leser zu einer unangemessenen Rezeptionshaltung, die sie hinter dem dünnen Deckmantel einer nur scheinbaren Fiktionalität allein nach faktischen Tratschgeschichten suchen lasse. Als literarische Katastrophe erscheint aus dieser Perspektive, dass diese Form der Lektüre einer gewissen Zwangsläufigkeit unterliegt, und damit auch für die aufgeklärtesten Leser unvermeidlich ist:

> Indem wir in rein sprachlichen Kunstfiguren plötzlich Frau E., Frau M. oder Herrn L. erkennen müssen, zwängen sich diese Herrschaften in ihrer penetranten realen Leibhaftigkeit in die Sehweise des Lesers hinein und besetzen seine Vorstellungs- und Gedankenbilder. Man kriegt sie nicht mehr los, während man sie liest, diese Phantasie-Okkupanten aus der Wiener Wirklichkeit, und die Lektüre ist einem schon verdorben.[6]

Löffler legt der Polemik ihre eigene, persönliche Lektüreerfahrung zugrunde. Bilder und Informationen, die durch das Medienereignis des Skandals erst öffentlich gemacht und verbreitet wurden, schieben sich mit Gewalt zwischen die Leserin und den Text. Worte wie »zwängen« oder »besetzen« verstärken den Eindruck einer rezeptionstechnischen Zwangseinrichtung. Die Personen, die als Vorbilder der literarischen Figuren des Romans ins Spiel gebracht wurden, sind »Phantasie-Okkupanten«, die den angemessenen Genuss eines literarischen Werkes verhin-

4 Klaus Amann: Peter Turrinis ›Bei Einbruch der Dunkelheit‹. Ein Stück über den ›Tonhof‹? Mit einem Seitenblick auf Thomas Bernhards ›Holzfällen. Eine Erregung‹. In: Peter Turrini – Schriftsteller. Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger, hg. von dems., Salzburg 2007, S. 155-179, hier S. 168.

5 S. Löffler: Die misanthropische Wortmühle.

6 S. Löffler: Die misanthropische Wortmühle.

dern, indem sie die Imagination blockieren, die das wichtigste Instrument bei der Lektüre eines fiktionalen Textes darstellt.

Was hier beschrieben wird, ist ein im Wesentlichen kognitiver Vorgang. Der Schlüsselromanverdacht beeinflusst demnach auf fatale Weise, was beim Lesen im Kopf der Rezensentin vor sich geht. Um den geschilderten Vorgang auf die Ebene der Rezeptionstheorie zu heben, lohnt sich ein Blick auf die kognitionswissenschaftliche Narratologie, die das Phänomen der literarischen Figur als mentale Repräsentation begreift, deren Struktur sich aus textuellen Informationen und dem anthropologischen und literarischen Vorwissen des jeweiligen Rezipienten zusammensetzt. Es handelt sich um ein dynamisches Konzept, das von den kulturellen und mentalen Voraussetzungen der Rezipienten abhängig ist.[7] Der Leser, konfrontiert mit einer Figur in einem fiktionalen Text, wird sein Vorwissen – seine Vorstellung davon, wie Menschen sich verhalten, ›wie Menschen wirklich sind‹ – an die mehr oder weniger umfangreichen textuellen Informationen herantragen und ist so in der Lage, das Bild einer Person entstehen zu lassen, die in der Alltagswirklichkeit nicht existiert.

Erklären lässt sich dieser Vorgang durch das ›principle of minimal departure‹, dem zufolge die Perzeption fiktiver Welten sich stark an der Perzeption der realen Welt orientiert.[8] Nur dort, wo es sich nicht vermeiden lässt, also etwa im Fall phantastischer Elemente, ist der Leser gezwungen, eine Abweichung von der Basisrealität seiner Alltagswirklichkeit vorzunehmen.[9] Für die Wahrnehmung literarischer Figuren bedeutet das, wie Richard Gerrig angemerkt hat: »[…] the processes readers use to encode

7 Vgl. Fotis Jannidis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin 2004, S. 177-185. Zu den narratologischen und kognitionswissenschaftlichen Problemen fiktiver Figuren vgl. zudem Ralf Schneider: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans, Tübingen 2000 und Jens Eder: Die Figur im Film. Grundlage der Figurenanalyse, Marburg 2008.

8 Alternativ könnte auch der Begriff ›Realitätsprinzip‹ eingeführt werden, vgl. F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 85: »Das Realitätsprinzip besagt, kurz gefaßt, daß eine fiktive Welt so nah wie möglich an der realen Welt zu konstruieren ist.« Zu fiktionstheoretischen Problemen der Beziehung fiktiver Geschichten zur Wirklichkeit vgl. generell ebd., S. 82-90.

9 Vgl. Marie-Laure Ryan: Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure. In: Poetics 9 (1980), S. 403-422, hier S. 406: »We reconstrue the world of a fiction and of a counterfactual as being the closest possible to the reality we know. This means that we will project upon the world of the statement everything we know about the real world, and that we will make only those adjustments which we cannot avoid.« Vgl. zudem F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 85.

characters are sampled from the processes they use to encode real world acquaintances.«[10] Ob man der textuellen Repräsentation einer Person in einem faktualen Text oder in einem fiktionalen Werk begegnet, ist kognitiv für die Informationsverarbeitung erst einmal unerheblich.[11]

Es gehört zum besonderen Charakter von Figuren in fiktionalen Texten, dass sie keinen klar identifizierbaren Referenten in der Alltagswirklichkeit besitzen. Zwar mag es vorkommen, dass Leser während der Lektüre literarische Figuren mit Eigenschaften von Bekannten ausstatten, mit Gesichtszügen, Körpermerkmalen, Gesten, aber eine klare Identifizierung im Sinne einer Gleichsetzung verbietet sich durch die Fiktivität der literarischen Person. Der Vorgang mentaler Konstruktion besitzt deshalb immer etwas Hybrides, weil er einerseits auf das Erfahrungswissen des Rezipienten zugreift, andererseits aber im Sinne der Eigenständigkeit der textuellen Informationen nicht mit diesem identisch sein kann.

Diese Mechanismen können allerdings außer Kraft gesetzt werden, wenn der Verdacht aufkommt, es handele sich um einen Schlüsselroman. Löffler sieht den Grund für ihre verdorbene Lektüre in der ›kognitiven Sabotage‹, die mit dem Schlüsselromanverdacht einhergeht: Durch den Skandal wird der Leser auf die Identifizierung der Figuren eingestimmt. Da – der kognitiven Ökonomie entsprechend – die literarischen Figuren so nah wie möglich an der Alltagswirklichkeit konstruiert werden, okkupiert eine reale Person die mentale Repräsentation einer Figur, sobald sie als Vorbild für diese Figur zur Verfügung steht – zumal Informationen über dieses Vorbild meist auch visuell, etwa durch Bilder in Zeitungen, vermittelt werden, was sich kognitiv viel schneller und leichter verarbeiten lässt als rein textuelle Repräsentationen. Der kognitive Einfluss dieser Informationen lässt sich mit der Erfahrung einer Literaturverfilmung vergleichen. Auch hier werden die mentalen Repräsentationen des ein-

10 Richard J. Gerrig: A Moment-by-Moment Perspective on Readers' Experiences of Characters. In: Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media, hg. von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider, Berlin/New York 2010, S. 357-376, hier S. 358.

11 Der kognitive Befund wird durch weitere fiktionstheoretische Überlegungen gestützt. So bezeichnet Umberto Eco die fiktiven Welten als »Parasiten der wirklichen Welt«. Ausgangspunkt der Leseerfahrung sei das Wissen des Lesers über die »wirkliche Welt«. Demnach gilt: »Alles was im Text nicht ausdrücklich als verschieden von der wirklichen Welt erwähnt oder beschrieben wird, muß als übereinstimmend mit den Gesetzen und Bedingungen der wirklichen Welt verstanden werden.« Vgl. Umberto Eco: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur, übers. von Burkhart Kroeber, München 1994, S. 112.

fachen Lektürevorgangs durch die visuellen Repräsentationen der filmischen Darstellung überlagert. Deshalb klagen viele Zuschauer, eine Verfilmung hätte ihr originales Lektüreerlebnis verdorben.[12]

Es gibt natürlich auch starke Unterschiede in der Informationsverarbeitung fiktiver und realer Personen. Die Erwähnung des Namens Napoleon bei der Erstlektüre eines historiographischen Werkes wird bei einem durchschnittlich gebildeten Leser automatisch ein Bündel an Assoziationen und Bildern abrufen, wohingegen das bei der fiktiven Person Oskar Matzerath nicht möglich ist, da die Figur erst durch den Text geschaffen wurde. Der Schlüsselromanverdacht allerdings gleicht die Rezeptionshaltung gegenüber fiktionalen Texten der Rezeption faktualer Texte an und beeinflusst damit die beiden konstitutiven Elemente einer literarischen Figur. Zum einen schränkt er die Möglichkeiten des Lesers ein, die Figuren unvoreingenommen zu erleben und auf der Basis seines anthropologischen Vorwissens zu rekonstruieren; zum anderen unterläuft er die Abhängigkeit der Figurencharakterisierung vom Text selbst. Wenn nämlich Aspekte der Figur auf der Textebene dem Wissen über ein angebliches realweltliches Vorbild widersprechen, ist es zumindest wahrscheinlich, dass sich das Vorbild gegen den Text durchsetzt.

Das mag in Fällen, in denen die Parallelen offenkundig sind, in denen also die Möglichkeit einer Identifizierung in Kauf genommen wurde, wenn nicht gar provoziert werden sollte, unkontrovers erscheinen. Die Wut Thomas Bernhards über den Vorwurf, *Holzfällen* sei ein Schlüssel-

12 Wolfgang Iser: Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive. In: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, hg. von Rainer Warning, München 1994, S. 253-276, hier S. 263; Iser spricht in diesem Zusammenhang von der »Enttäuschung«, die Literaturverfilmungen verursachen können. Er unterscheidet zwischen der »optischen Genauigkeit des Wahrnehmungsbildes« (Film) und der »Undeutlichkeit des Vorstellungsbildes« (Literatur) und bevorzugt, kaum überraschend, im Sinne seines Unbestimmtheitskriteriums die Undeutlichkeit der Literatur, welche durch die Verfilmung eine zwangsläufige »Verarmung« erfahren müsse, da sie mit einem Freiheits- und Kreativitätsverlust für den Leser einhergeht: »Die Romanverfilmung hebt die Kompositionsaktivität der Lektüre auf.« Auch Alexander Bareis: Fiktion als Make-Believe. In: Fiktionalität. Ein Interdisziplinäres Handbuch, hg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe, Berlin/Boston 2014, S. 50-67, hier S. 56 äußert sich aus fiktionstheoretischer Perspektive zum »oftmals enttäuschenden Erlebnis« einer Literaturverfilmung, allerdings im Sinne von Kendall Waltons Make-Believe-Theorie. Demnach ermöglichen fiktionale Texte, »dass man als Rezipient im Rahmen des privaten Make-Believe-Spiels« die Leerstellen der Texte aus »dem eigenen Erfahrungsschatz« auffüllt, was mit dem öffentlichen Auffüllen der Verfilmung unmöglich gemacht wird.

roman, wirkt jedenfalls recht fragwürdig angesichts der Tatsache, dass er seinem Verleger Siegfried Unseld bei der Übergabe des Manuskriptes anvertraut hatte, das Buch »sei übrigens durch und durch autobiographisch. Die Hauptprotagonisten, die Eheleute Auersberger, gäbe es in der Tat (sie hießen Lampersberg), und die Freundin Joana, die durch Selbstmord endete, sei Jeannie Ebner.«[13] Die kognitive Zwangsläufigkeit, mit welcher der Schlüsselromanverdacht die Lektüre beinflussen kann, gilt jedoch auch für Texte, in denen dieser Verdacht auf den ersten Blick nicht offensichtlich erscheint. Als etwa 2003 Martina Zöllners Romandebüt *Bleibtreu* veröffentlicht wurde, äußerte Robin Detje in der Zeitschrift *Literaturen* die Vermutung, der Text verarbeite unter dem Deckmantel der fiktiven Affäre zwischen der Fernsehredakteurin Antonia Armbruster und dem Philosophen Christian Bleibtreu das Verhältnis der realen Autorin zu dem realen Schriftsteller Martin Walser – eine Vermutung, die in anderen Besprechungen des Buches auf Ablehnung stieß.[14] So kritisierte der Rezensent Martin Krumbholz in seiner Besprechung des Romans in der *Frankfurter Rundschau* mit scharfen Worten die Analyse Detjes, die eine »unvoreingenommene« Lektüre des Textes unmöglich gemacht habe:

> Doch dieser großartige und scharfsinnige Roman lässt sich nun nicht mehr arglos rezensieren. Denn dank des Imperiums McAufklärung dechiffriert man beim Lesen ständig mit, ob man will oder nicht. Bleibtreu wäre eine wunderbare (und übrigens liebenswerte) Figur, dächte man nicht fast 400 Seiten lang: So so, der Herr Walser, ts ts.[15]

Vor die literarische Figur des Christian Bleibtreu schiebt sich, laut Krumbholz, »ob man will oder nicht«, das Bild der realen Person Martin Walser, und das obwohl die Autorin und der angeblich betroffene Walser diese Interpretationsmöglichkeit vehement abgestritten hatten. Die Tatsache, dass allein der Verdacht, es könne realweltliche Vorbilder für die Figuren geben, den kognitiven Vorgang der Informationsverarbeitung so stark zu beeinflussen vermag, zeigt die Fragilität des fiktionalen Sta-

13 Vgl. Kommentar zum Brief Siegfried Unselds an Thomas Bernhard vom 11.4.1984. In: Thomas Bernhard, Siegfried Unseld. Der Briefwechsel, hg. Raimund Fellinger, Martin Huber und Julia Ketterer, Frankfurt a.M. 2009, S. 692.

14 Robin Detje: Ein Walser-Roman, möglicherweise (II). In: Literaturen vom 22.10.2003. Vgl. Kap. 7.2.

15 Martin Krumbholz: Der alte Mann und das Mädchen. In: Frankfurter Rundschau vom 26.11.2003.

tus eines Textes, der in den zitierten Lektürezeugnissen von Löffler und Krumbholz als ästhetisches Gut präsentiert wird, das vor diskursiven Brunnenvergiftern geschützt werden muss.

Allerdings kann auch der Autor selbst kognitive Hürden aufbauen, die den Genuss eines Werkes verderben. John Updike beginnt seine Rezension des Romans *Shalimar the Clown* von Salman Rushdie im *New Yorker* mit den Worten: »Why, oh why, did Salman Rushdie, in his new novel […] call one of his major characters Maximilian Ophuls?«[16] Die verzweifelte Anstrengung – »the maddening exercise« –, den historischen Max Ophüls und die literarische Figur bei der Lektüre miteinander in Einklang zu bringen, habe die Leseerfahrung erheblich gestört; erst nach und nach werde nämlich klar, dass die beiden gar nichts miteinander zu tun haben. Dadurch habe der Autor die Figur um ihr individuelles Eigenleben gebracht: »Why has Rushdie attached a gaudy celebrity name to a different sort of celebrity, preventing the Ambassador from coming into sharp, living focus on his own?«[17] Obwohl in diesem Fall nicht ein Schlüsselromanverdacht, sondern die (laut Updike) ungünstige Namensgebung der Auslöser des eingeschränkten Lektüregenusses war, zeigt sich auch an diesem Beispiel, wie stark die Kraft realer Personen, sich vor Figuren in fiktionalen Texten zu schieben, selbst von professionellen Lesern eingeschätzt wird. Selbstverschuldet oder fremdverschuldet – die Möglichkeit textexterner Vorbilder geht, so könnte man sagen, immer auf Kosten der Figuren. Demgemäß fordert Sigrid Löffler in Bezug auf *Holzfällen*:

> Man sollte, man müßte als Leser diese außerliterarischen Figuren-Anreicherungen wieder rückgängig machen können, um die Bernhardschen Haß-Tiraden auf eine bestimmte Gattung von Gesellschaftsleichen unbelastet zu lesen als das, was sie sind – zwanghafte Wahn-Konstrukte.[18]

Man müsste den Figuren »ihren privaten, rechtlichen Lebendigkeitsspeck« austreiben, um den angemessenen Lektüregenuss wieder möglich zu machen, der sich vornehmlich auf die sprachliche Konstitution des Textes beziehen sollte. Erst, wenn die kognitiven Instrumente der Leser vom Vorwissen über angebliche oder tatsächliche Vorbilder gereinigt worden seien, könne man den Bernhard-Sound wiedererkennen, »diese

16 John Updike: Paradises Lost. Rushdie's ›Shalimar the Clown‹. In: The New Yorker vom 5.9.2005.
17 J. Updike: Paradises Lost.
18 S. Löffler: Die misanthropische Wortmühle.

virtuose Verurteilungs-Rhetorik, die er (und die ihn) beherrscht, mit ihrem Übertreibungsgestus und ihrem Wiederholungspathos«.[19]

Was Löffler hier fordert – das macht schon die ironische Überspitzung deutlich –, ist eine rezeptionstechnische Unmöglichkeit. Es gibt keine Rückkehr in den Zustand der kognitiven Unschuld. Darüber dürfte sich auch Arno Widmann im Klaren gewesen sein, als er im Zuge der Kontroverse um Martin Walsers *Tod eines Kritikers* auf der Onlineplattform *Perlentaucher* forderte: »Vergessen Sie Reich-Ranicki. Er kommt nicht vor. Der Mann heißt André Ehrl-König, kommt aus Frankreich und spricht kein jiddisch, sondern von ›Literatür‹.«[20] Walsers Roman war bis dahin vornehmlich als satirischer Angriff auf Marcel Reich-Ranicki gelesen worden. Der Herausgeber der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Frank Schirrmacher, hatte dem Autor schon vor der Veröffentlichung aufgrund einer Voreinsicht in das Manuskript in einem offenen Brief vorgeworfen, in der Figur des André Ehrl-König eine antisemitische Karikatur des Literaturkritikers geschaffen zu haben.[21] Widmann möchte den Lesern des Romans aber trotz des Skandals und trotz der umfangreichen Berichterstattung am liebsten verbieten, sich bei der Lektüre die reale Person Reich-Ranicki vorzustellen. Den »Insidern des Literaturbetriebs«, die den Roman nur lesen würden, um ihre Gier nach identifizierbaren Ähnlichkeiten befriedigen zu können, wirft Widmann einen »pornographische[n] Blick« vor.[22]

Die Forderung an die Leser, Reich-Ranicki zu vergessen, scheint nicht ganz ernst gemeint zu sein, zumal die satirischen Gesten des Romans selbst die Identifizierung von Vorbildern herausfordern. Widmann äußert diese Forderung, um zu zeigen, wie man den Roman hätte lesen können, wenn die Lektüre nicht zwangsläufig durch den Schlüsselromanverdacht vorstrukturiert worden wäre. Es handelt sich um ein Gedankenspiel: Der Text könnte mit der nötigen Disziplin und einem Verzicht auf den »pornographischen Blick« der Entschlüsselung auf angemessene Art genossen werden. Die inhaltlichen und formalen Qualitäten, kurz ›das Literarische‹ des Romans würden dann wieder in den Vordergrund rücken. Hier wird die Einteilung der Leserschaft in ›gute‹ Leser, die der Autonomie des

19 S. Löffler: Die misanthropische Wortmühle.

20 Arno Widmann: Martin Walsers ›Tod eines Kritikers‹. Unter: perlentaucher.de am 5.6.2002. Unter: https://www.perlentaucher.de/vom-nachttisch-geraeumt/martin-walsers-tod-eines-kritikers.html.

21 Frank Schirrmacher: Tod eines Kritikers. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29.5.2002.

22 A. Widmann: Martin Walsers ›Tod eines Kritikers‹.

Kunstwerkes gerecht werden, und ›schlechte‹ Leser, denen es nur um den textexternen Tratsch geht, angedeutet.[23] Ob dieses Gedankenspiel allerdings vor dem Hintergrund der kognitiven Gegebenheiten des Lesevorgangs tatsächlich umgesetzt werden kann, erscheint zweifelhaft.

Bernd Seiler hat in seiner Studie *Die leidigen Tatsachen* auf die Probleme hingewiesen, die mit der Forderung einhergehen, Romane, die offenkundig auf den zeitgeschichtlichen Kontext referieren, als rein fiktional zu lesen, und damit auf jegliche Identifizierung von Vorbildern bei der Lektüre zu verzichten. Er nimmt die intellektuellen Verrenkungen aufs Korn, die der Siegeszug des Autonomieparadigmas im literarischen Feld hervorgerufen hat. Als ein Beispiel nennt er die Erklärung zu Beginn von Wolfgang Koeppens Roman *Das Treibhaus*. Hier beteuert der Autor:

> Gestalten, Plätze und Ereignisse, die der Erzählung den Rahmen geben, sind mit der Wirklichkeit nirgends identisch. Die Eigenart lebender Personen wird von der rein fiktiven Schilderung weder berührt noch ist sie vom Verfasser gemeint. Die Dimension aller Aussagen des Buches liegt jenseits der Bezüge von Menschen, Organisationen und Geschehnissen unserer Gegenwart; der Roman hat seine eigene poetische Wahrheit.[24]

Nun handelt es sich bei diesem Roman um einen Text, in dem hinter den Figuren offensichtlich berühmte Vorbilder zu erkennen sind. Viele der Protagonisten des Bonner Politikgeschehens treten auf und lassen sich klar identifizieren, was kaum verwunderlich ist, da der Roman sich als kritisches Porträt des Politikbetriebs der Nachkriegsgesellschaft zu erkennen gibt. Umso irritierender muss die Vorrede Koeppens wirken, die dem Leser gerade diese doch sehr naheliegende Lektüre verbieten möchte. Seiler konfrontiert Koeppens Ansinnen mit der kritischen Frage:

> Über was für eine Art Vorstellungsvermögen müßte ein Leser verfügen, der z.B. von einem Kanzler der Bundesrepublik Deutschland liest, ›dem nach Jahren ärgerlicher Pensionierung überraschend die Chance zugefallen war, als ein großer Mann in die Geschichte einzugehen‹, der ›wie ein kluger Fuchs‹ aussieht […] usw. – und der diesen Mann *nicht* mit Adenauer identifiziert? Geht das überhaupt?[25]

Seiler pointiert Koeppens Forderung als rezeptionstechnische Zumutung, die er polemisch als einen »Akt intentionaler Selbstverstümme-

23 Vgl. Kap. 2.3.
24 Wolfgang Koeppen: Das Treibhaus, Frankfurt a.M. 2010, S. 6.
25 B. Seiler: Die leidigen Tatsachen, S. 255.

lung« bezeichnet.[26] Die formalen Strategien, mit denen die Figur des Kanzlers in *Das Treibhaus* präsentiert wird, laden zur Identifikation mit der Person Konrad Adenauers ein; sie rekurrieren auf das biographische und visuelle Weltwissen der Leser. Doch auch ohne zusätzliche verräterische Details konnten die zeitgenössischen Leser kaum davon absehen, die Figur auf den amtierenden Kanzler zu beziehen: Wer hätte auch sonst gemeint sein können? Adenauer stand zum Zeitpunkt der Publikation von *Das Treibhaus* (1953) im vierten Jahr seiner Amtszeit und war der erste und bis dahin einzige Kanzler der Bundesrepublik. Es entspricht der kognitiven Ökonomie der Informationsverarbeitung, die naheliegenden Schlüsse zu ziehen. Die vom Autor Koeppen reklamierte »eigene poetische Wahrheit« des Romans kann den Zwangsmechanismen des Lesens nicht standhalten. Der Schlüsselromanverdacht erzeugt auch in diesem Fall ein Wissen, das die Lektüre vorstrukturiert und eine ›unvoreingenommene‹ Wahrnehmung des Textes unmöglich macht.

Von hier aus lässt sich ein Bogen schlagen zu dem von Gérard Genette eingeführten Konzept der *Paratexte*. Gerade die Beschäftigung mit dem Phänomen des Schlüsselromans, als dessen wichtigstes Charakteristikum eine unsichere, von Verschleierungen, Vertragsabschlüssen und Kontraktbrüchen geprägte Rezeption erscheint, muss dem »Beiwerk des Buches« besondere Beachtung schenken. Ein Text, so Genettes Grundgedanke, präsentiert sich niemals »nackt«, sondern wird begleitet von anderen Texten, die in Peritexte (innerhalb des Buches: Autorenname, Titel, Klappentext etc.) und Epitexte (außerhalb des Buches: Interviews, Selbstkommentare etc.) unterteilt werden. Dieser »Begleitschutz« des Textes dient dem »Einwirken auf die Öffentlichkeit im guten oder schlecht verstandenen oder geleisteten Dienst einer besseren Rezeption«.[27] Auch Genette beteuert die Unmöglichkeit einer unvoreingenommenen Lektüre, denn bevor der Leser sich dem tatsächlichen Text zuwenden kann, muss er erst durch das »Vestibül« der Paratexte schreiten, die Schwellen (*seuils*) überwinden, die zur Lektüre führen. Das damit verbundene Vorwissen über die Texte lässt sich nicht abschütteln. Diesen Aspekt betont Genette in besonderer Weise: »Ich sage nicht, daß man das wissen muß: Ich sage nur, daß diejenigen, die davon wissen, nicht so lesen wie diejenigen, die nicht davon wissen, und daß uns diejenigen zum Narren halten, die diesen

26 B. Seiler: Die leidigen Tatsachen, S. 256: »Das sind so offenkundige Absurditäten, daß man sich eigentlich genieren sollte, dem Autor zu unterstellen, er habe dergleichen ernstlich für möglich gehalten.«

27 G. Genette: Paratexte, S. 9-10.

Unterschied leugnen.«[28] Die Wirkung der Paratexte ist also unumkehrbar. Unterschiedliches paratextuelles und kontextuelles Wissen bringt zwangsläufig »verschiedene Lektüren« hervor.[29]

Man könnte den Schlüsselromanverdacht als ein solches Vestibül im Sinne Genettes bezeichnen: ein Vorwissen, das die Rezeption zwangsläufig steuert. Dieses Vorwissen lässt sich aber nicht ohne Weiteres in die Reihe der Paratexte eingliedern, denn Urheber dieser Texte sind für Genette die Autoren oder Verleger, die über Peri- und Epitext Einfluss auf die Rezeption des Werkes ausüben wollen. Es geht um die Kontrolle »des Autors und seiner Verbündeten« über die Lesarten und die Bewertung der Texte.[30] Der Schlüsselromanverdacht dagegen führt eher zu einem Kontrollverlust. Es handelt sich bei den (meist journalistischen) Texten, die das vermeintliche Wissen über Vorbilder von Romanfiguren im Diskurs verbreiten, gerade nicht um auktoriale Paratexte – eher im Gegenteil. Das zeigen schon die wütenden Invektiven der Autoren gegen den Schlüsselromanverdacht und jene, die ihn äußern.

Allerdings ist die Möglichkeit, den von Genette abgesteckten Bereich durch nicht-auktoriale Paratexte zu erweitern, in seiner Studie bereits angelegt, und zwar dort, wo er von »faktischen Paratexten« spricht. Gemeint ist damit ein »Faktum, dessen bloße Existenz, wenn diese der Öffentlichkeit bekannt ist, dem Text irgendeinen Kommentar hinzufügt oder auf seiner Rezeption lastet«.[31] Genette nennt als Beispiele Alter oder Geschlecht der Autoren und andere biographische Fakten. So fungierten für die meisten Leser die »halbjüdische Abstammung Prousts und seine Homosexualität unweigerlich als Paratexte zu jenen Seiten seines Werkes, die sich mit diesen beiden Themen befassen«.[32] Die scheinbare Schwäche der Begrifflichkeit, dass nämlich, wie Genette selbst schreibt, »jeder Kontext als Paratext« wirkt, und das ganze Konzept dadurch eine gewisse Unschärfe besitzt, lässt sich im Sinne einer terminologischen Erweiterung fruchtbar machen. Prousts Abstammung und sexuelle Präferenzen sind keine vom Autor und seinen Verbündeten in den Diskurs hineingetragenen Informationen, mit denen die Rezeption im Sinne auktorialer Kontrolle beeinflusst werden sollte. Vielmehr handelt es sich um ein Leserwissen, das aus biographistischen Lektüren resultiert. Dieses Wissen

28 G. Genette: Paratexte, S. 15.
29 G. Genette: Paratexte, S. 15.
30 G. Genette: Paratexte, S. 10.
31 G. Genette: Paratexte, S. 14.
32 G. Genette: Paratexte, S. 15.

ist dem Schlüsselromanverdacht verwandt, der die Existenz von Vorbildern der Romanfiguren aus der Lebenswelt der Autoren behauptet, was dem Text durchaus »irgendeinen Kommentar hinzufügt«, auch gegen den Willen der Autoren.[33]

Entsprechend soll die Liste der offiziellen Paratexte um eine Gruppe von inoffiziellen Epitexten erweitert werden, die sich gerade dadurch auszeichnen, dass sie dem auktorialen Willen entgegenstehen. Es handelt sich um ›Fehllektüren‹ jeder Art, die der vom Autor intendierten Lesart widersprechen. Dazu zählen negative Rezensionen, ›falsche‹ Interpretationen oder Texte, die sachliche Fehler über den Autor und sein Werk verbreiten. Diese ›vergifteten‹ Epitexte transportieren ein Wissen über Qualität und Inhalt des literarischen Textes, das genau wie auktoriale Paratexte dazu führen kann, dass dieser Text voreingenommen gelesen wird. Der Leser tritt nun nicht mehr durch die vom Autor oder seinen Verbündeten geöffnete Tür in die Welt des Textes ein, sondern durch den von anderen geöffneten Hintereingang. Der vom Autor in den offiziellen Paratexten vertretene Machtanspruch wird infrage gestellt, die Kontrolle über die Lesarten seines Werkes wird ihm entzogen.

So lässt sich die oben eingeführte Vorstellung einer literaturwissenschaftlichen Schimpfwortforschung wieder aufgreifen.[34] Denn zu den ›vergifteten‹ Epitexten zählen auch inoffizielle Gattungsbezeichnungen. Sie sind in der Lage, ein negatives Urteil über einen Text zu kondensieren oder eine vom Autor als solche empfundene Fehllektüre zu pointieren. Darüber, was ein Text ›ist‹, welcher Gattung er zugeschlagen werden kann, entscheidet der Autor nicht allein; zwar verfügt er als Verfasser des Textes über eine privilegierte Deutungsmacht – im Kampf um die Einschätzung seines Textes verkörpert er aber nur eine von vielen konkurrierenden Stimmen im Diskurs. Eine negative Gattungsbezeichnung wie etwa ›Trivialroman‹, *Roman à thèse* oder in manchen Fällen ›Kriminalroman‹ oder ›Krimi‹ kann an einem Text hängenbleiben und die Lektüre ›verderben‹.

33 Die Möglichkeit, den auktorialen Willen auf der Ebene der Paratexte zu brechen, wird bei Genette auch an anderer Stelle angedeutet, vgl. G. Genette: Paratexte, S. 49, wo es darum geht, dass die ursprüngliche Pseudo- oder Anonymität in posthumen Ausgaben eines Werkes gelüftet wird, dass also »die Nachwelt eine Zuschreibung vornimmt, ohne sich allzu sehr um den Willen des verstorbenen Autors zu kümmern«. Denn natürlich produziert auch und gerade ein Wechsel von Anonymität zu Onymität stark divergierende Lektüren. Genette nennt diese, hier vor allem editorischen, Eingriffe »paratextuelle Gewaltstreiche«.

34 Vgl. Kapitel 1.2.

Auch hier zeigt sich die strukturelle Verwandtschaft von offiziellen und inoffiziellen Paratexten: Die im Peritext aufgeführte Gattungsbezeichnung kann als »Information über eine Absicht« gelesen werden.[35] Genette hat dazu angemerkt, ›Roman‹ bedeute nicht »›dieses Buch ist ein Roman‹, eine definitorische Behauptung, über die man kaum frei verfügen kann, sondern eher: ›Betrachten Sie bitte dieses Buch als einen Roman‹«.[36] Es handelt sich einerseits also um eine Absichtserklärung, die einen gewissen Erwartungshorizont eröffnet, ein Versprechen über den inhaltlichen und formalen Charakter des Textes, andererseits aber auch um eine Leseanweisung, eine ›Bitte‹ eben, wie das Werk gelesen werden soll. Diese Bitte kann dem Autor abgeschlagen werden, wenn eine konkurrierende inoffizielle Gattungsbezeichnung in den Diskurs um das Werk eingeführt wird.

›Schlüsselroman‹ ist eine solche inoffizielle Gattungsbezeichnung, die, wurde sie einmal mit einem bestimmten Text assoziiert, die Lektüre dieses Textes zwangsläufig vorstrukturiert. Im Empfinden der Autoren und ihrer Advokaten verweist die Bezeichnung oftmals auf eine in mehrfacher Hinsicht problematische Fehllektüre, welche die Interpretationsmöglichkeiten des Textes auf die Identifikation von Vorbildern einschränkt, dadurch seine Qualität marginalisiert und – wie sich am Topos der ›verdorbenen‹ Lektüre gezeigt hat – die Rezeption selbst zu ›ruinieren‹ vermag. Als Paratext zwingt der Schlüsselromanverdacht den Leser der betroffenen Romane gleichsam zu einer referenzialisierenden Lektüre. Das hält die Autoren und ihre Advokaten aber nicht davon ab, die betreffenden Leser heftig zu kritisieren. Zu einer Schlüsselromanlektüre gehören eben auch die entsprechenden Rezipienten, die einen Text gegen den angeblichen Willen des Autors als partiell faktual zu lesen versuchen.

2.2 Der Leser als Stalker – Philip Roth: *Zuckerman Unbound* (1981)

Die Figur des ›schlechten‹ Lesers, der kurzschlüssig das reale Leben des Autors und anderer realer Personen in die fiktionalen literarischen Kunstwerke hineinliest, führt ein geisterhaftes Leben im poetologischen Diskurs der Moderne; ›geisterhaft‹ deshalb, weil dieser Leser, aufdringlich und voyeuristisch, die Autoren mit seinen ›inadäquaten‹ Lesarten regelrecht heimsucht. »Der Schriftsteller«, schreibt Wolfgang Koeppen in

35 G. Genette: Paratexte, S. 95.
36 G. Genette: Paratexte, S. 17.

seinem Essay »Die elenden Skribenten« von 1952, »wird belästigt, er wird geschmäht, bedroht; wie die Wegelagerer fallen seine Personen, die plötzlich behaupten, Personen des Lebens zu sein, über ihn her.«[37]

In Philip Roth' *Zuckerman Unbound* (1981) wird der Schriftsteller Nathan Zuckerman, Verfasser des erotischen Skandalromans *Carnovsky*, von einer Meute penetrant neugieriger Leser geradezu gehetzt.[38] Ihn erreichen unzählige Leserbriefe, die nicht an Zuckerman selbst adressiert sind, sondern an sein angebliches Alter Ego, den Erotomanen Gilbert Carnovsky. Auf der Straße wird er von Passanten angesprochen, die den Roman nicht als ein Werk der Fiktion, sondern als kaum verschlüsselte Form der Autobiographie gelesen haben: »›Hey, you do all that stuff in that book? With all those chicks? You are something else, man.‹«[39] Anstatt sich für das Werk und seinen ästhetischen Wert zu interessieren, richtet die Öffentlichkeit, vor allem die Klatschpresse, den Fokus gnadenlos auf das Leben des Autors. Es geht etwa um das Vermögen, welches ihm der Bestseller eingebracht haben soll, um sein angeblich ausschweifendes Intimleben und um seine Familie, deren Mitglieder Zuckerman, so der allgemeine Verdacht, im Roman porträtiert habe. Verärgert muss Zuckerman konstatieren: »They had mistaken impersonation for confession and were calling out to a character who lived in a book.«[40]

Besonders Zuckermans Mutter leidet unter der unangemessenen Aufmerksamkeit, die der Skandalerfolg ihres Sohnes generiert. Denn die biographistischen Lektüren *Carnovskys* betreffen nicht nur das Privatleben des Autors, sondern weiten sich auch auf sein persönliches Umfeld aus. Dahinter steht die Annahme, dass, wenn der Autor mit seinem Protagonisten gleichgesetzt werden kann, die Mutter des Protagonisten auch die Mutter des Autors sein muss. Zwar versucht Zuckerman, seine Mutter auf den Medienrummel vorzubereiten, den die Veröffentlichung seines

37 Wolfgang Koeppen: Die elenden Skribenten. In: Wolfgang Koeppen: Die elenden Skribenten. Aufsätze, hg. von Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt a.M. 1981, S. 286-290, hier S. 286.

38 Zu *Zuckerman Unbound* vgl. Alexis Kate Wilson: The Ghost of Zuckerman's Past. The *Zuckerman Bound* Series. In: Philip Roth. New Perspectives on an American Author, hg. von Derek Park Royal, Westport 2005, S. 103-118; Donald M. Kartiganer: *Zuckerman Bound*. The celebrant of silence. In: The Cambridge companion to Philip Roth, hg. von Timothy Parrish, Cambridge 2007, S. 35-51; zu Werk und Autor im Allgemeinen vgl. Claudia Roth Pierpont: Roth Unbound. A Writer and his Books, London 2013.

39 Philip Roth: Zuckerman Unbound, New York 2013, S. 8.

40 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 8.

Buches nach sich ziehen wird, er kann aber nicht verhindern, dass Nachbarn und Familienmitglieder mit ihren Fehldeutungen an sie herantreten:

›Oh, you should hear me, Nathan. I'm courteous, of course, but I cut them [die Presse, JF] dead, exactly the way you said. But with people I meet socially it's different. People say to me—and right out, without a second thought—›I didn't know you were crazy like that, Selma.‹ I tell them I'm not. I tell them what you told me: that it's a story, that she is a character in a book.‹[41]

Der Hinweis auf den Unterschied zwischen Figuren in einem Buch und realen Personen reicht nicht aus, um Zuckermans Mutter davor zu schützen, mit der Mutter des Protagonisten gleichgesetzt zu werden. Die Beteuerung ihres Sohnes, »you know you are yourself and not Mrs. Carnovsky, and I know you are yourself and not Mrs. Carnovsky«,[42] kann nicht darüber hinwegtrösten, dass ihre Lebensqualität unter der Veröffentlichung des Romans gelitten hat. Sie klagt darüber, dass ihr persönliches Umfeld den Hinweis auf die Fiktionalität des Romans nicht gelten lasse: »›Why does he write a story like that, unless it's true?‹ And then really what can I say—that they'll believe?‹«[43]

Es scheint, als verfügten die Leser, die Zuckermans Mutter mit indiskreten Fragen und Anschuldigungen belästigen, über keinerlei Fiktionsbewusstsein oder über keinerlei Fiktionskompetenz.[44] Die Frage, warum der Autor solche Geschichten überhaupt schreibe, wenn sie doch nicht wahr seien, lässt ein Ausmaß an Fiktionsskepsis erkennen, das jede Form der literarischen Erfindung mit Lügen gleichsetzt. Selbst Zuckermans Mutter gelingt es nicht vollkommen, diese Skepsis zu unterdrücken. Auf die Versicherung ihres Sohnes, dass seine Kindheit, im Gegensatz zur Kindheit seines Protagonisten Carnovsky, »nearly heaven« gewesen sei, erwidert sie: »›But that isn't what the book says. I mean, that isn't what people think, who read it. They think it even if they don't read it.‹«[45]

Der Einwand, dass es so aber nicht im Buch stehe, verrät, dass auch Zuckermans Mutter, zumindest unbewusst, die Welt des Romans an der Wirklichkeit ihrer eigenen Lebensgeschichte misst. Das Personenwissen

41 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 66.

42 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 67.

43 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 67.

44 Zum Konzept einer Fiktionskompetenz vgl. Carsten Dutt und Norbert Groeben: Fiktionskompetenz. In: Handbuch Erzählliteratur. Theorien, Analyse, Geschichte, hg. von Matías Martínez, Stuttgart/Weimar 2011, S. 63-67.

45 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 67.

des Romans wird übertragen in die reale Welt und steht dort selbst denen zur Verfügung, die das Buch gar nicht gelesen haben. Es wird zu einem anekdotischen Wissen, das sich rasch verbreitet und den guten Ruf der Mutter gleichermaßen kontaminiert. Die literarästhetisch ungeschulte Lesekompetenz ist in diesem Fall zwanghaft darauf fixiert, die Vorbilder hinter den Figuren zu entschlüsseln. *Zuckerman Unbound*, dessen Titel bereits auf die anarchische Entfesselung der Autoridentität über die Grenzen der Fiktion hinaus anspielt, erscheint als eine Reflexion dessen, was geschehen kann, wenn dem Autor die Kontrolle über die Rezeption seines Werkes entgleitet – dargestellt wird der persönliche und kreative Schaden, den biographistische Lektüren anrichten können.

Der Roman ist unter anderem eine Satire auf die Rezeptionspathologien ›schlechter‹ Leser, die den ›wahren‹, nämlich ästhetischen und intellektuellen Wert des Buches nicht zu würdigen wissen, die an jenen Aspekten eines Werkes, die dem Autor am Herzen liegen, konsequent vorbeilesen, um den intimen Gehalt aufzuspüren, der sich – zumindest in der Vorstellung solcher Leser – hinter der Maske der Fiktion verbirgt. Zuckerman muss feststellen, dass selbst solche Leser, die es eigentlich besser wissen müssten, seinen Roman als Schlüsselroman rezipieren. So beschuldigt ihn eine Nachbarin seiner Ex-Frau, eine pensionierte Englischlehrerin, er habe sich unverzeihlicher literarischer Indiskretionen schuldig gemacht:

> ›But that you could do what you have done to Laura …‹
> ›What is that?‹
> ›The things you wrote about her in that book.‹
> ›About Laura? You don't mean Carnovsky's girlfriend, do you?‹
> ›Don't hide behind that ›Carnovsky‹ business. Please don't compound it with that.‹
> ›I must say, Rosemary, I'm shocked to find that a woman who taught English in the New York school system for over thirty years cannot distinguish between the illusionist and the illusion. Maybe you're confusing the dictating ventriloquist with the demonic dummy.‹[46]

Zuckermans empörter Verweis darauf, dass doch wenigstens eine ehemalige Englischlehrerin zwischen Autor und Erzähler, zwischen Person und Figur unterscheiden können sollte, indiziert seine anwachsende Frustration. Selbst die Nachbarin liest den Charakter Carnovsky als Maske, hinter der sich der exhibitionistische Autor schmutziger Geschichten nur verstecken möchte. Zuckerman dagegen beruft sich auf die konventionellen Mechanismen literarischer Kreativität: Schreiben bedeutet für ihn,

46 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 165.

die Stimme und Identität eines anderen zu verkörpern, der Schriftsteller fungiert als Bauchredner seiner Figur und nicht als ihr Ebenbild – es geht ihm um Imitation, nicht um Konfession. *Zuckerman Unbound* bezieht sein satirisches Potential aus dieser Diskrepanz zwischen den Rezeptionserwartungen des literarisch gebildeten Autors und dem tatsächlichen Rezeptionsverhalten der ›unprofessionellen‹ Leser.

Im Verlauf des Romans allerdings erscheint Zuckermans Frustration über die ständigen biographistischen Lesarten, mit denen er und seine Familie belästigt werden, in einem gewissen Zwielicht; denn die Darstellung der Arbeitsweise des Autors rechtfertigt teilweise die ›unangemessenen‹ Lektüren. Zuckerman wird im Verlauf der Handlung Opfer eines Stalkers, Alvin Pepler, der sich dem Schriftsteller beharrlich aufdrängt und sich in zunehmend wahnhafter Art mit dessen Romanen identifiziert. Pepler bittet Zuckerman zunächst um Hilfe bei der Niederschrift seiner Autobiographie, um ihm dann, nach immer intensiveren persönlichen Grenzüberschreitungen, wutentbrannt vorzuwerfen, er habe Aspekte seiner Lebensgeschichte für *Carnovsky* gestohlen, insbesondere den zwanghaften Onanismus der Figur (»those hang-ups«):

> ›Unbiased by the fact that those hang-ups you wrote about happen to be mine, and that you knew it—that you stole it!‹
> ›I did what? Stole what?‹
> ›From what my Aunt Lottie told your cousin Essie that she told to your mother that she told to you. About me. About my past.‹[47]

Der Kurzschluss biographistischer Lektüren wird im Falle des psychisch gestörten Pepler in sein Gegenteil verkehrt und lässt die Identifizierung des Lesers mit den lebensähnlichen Figuren in eine groteske Form der Überidentifikation auswachsen: Pepler fühlt sich durch die Realitätsnähe der Darstellung im konkreten Sinne gemeint, sodass sich in seiner Vorstellung die fixe Idee formieren kann, Zuckerman habe ihm seine Lebensgeschichte gestohlen.[48] Die Evidenz bezieht er aus einer Verstrickung seiner Familie mit der Familie Zuckermans. Auch hier kommt die Fiktionsskepsis zum Ausdruck, die der Imagination des Autors schlechterdings nicht zutraut, Handlungen und Figuren nur zu erfinden. In diesem Fall richtet sich der Verdacht aber nicht auf mögliche autobiographische Hintergründe des Romans, sondern geht davon aus, dass der Schriftsteller sich bei der Gestaltung seiner Figuren an fremden Lebensgeschichten schamlos bedient hat.

47 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 53.
48 Zum Problem der *narrativen Enteignung* vgl. Kap. 6.2.

Die poetologische Ironie, welche in *Zuckerman Unbound* inszeniert wird, besteht darin, dass Zuckermans Verhalten, trotz aller Absurdität der Anschuldigungen Peplers, die generelle Legitimität des Vorwurfs durchaus bestätigt, indem gezeigt wird, wie die Konfrontationen mit dem Stalker für spätere literarische Verwertungen aufgezeichnet werden: »Zuckerman found a fresh composition book and […] began to record what he could still recall of the previous day's business.«[49] Das Wort »business« meint das Erleben literarisch verwertbarer Erlebnisse. Der lästige Pepler ist für Zuckerman eben auch Quelle und Rohstoff zukünftiger literarischer Projekte: »My God, from the point of view of business, yesterday was wonderful!« Während Zuckerman sich gegen den ungerechtfertigten Vorwurf Peplers, er habe seine Geschichte gestohlen, zur Wehr setzt, tut er im Wesentlichen genau das: Er eignet sich Peplers Geschichte an (»Oh, what a novel this guy would make!«[50]).

Deutlich werden so die Widersprüche in Zuckermans eigener Haltung markiert. Einerseits erwartet er von seinen Lesern die gebotene Fiktionskompetenz, die davon absieht, nach dem faktischen Hintergrund seiner fiktionalen Werke zu fragen; andererseits folgt sein kreativer Prozess einer Form des Realitätsnotats, mit dem die eigenen Erlebnisse für spätere Verwertungen festgehalten werden. Die Interpretation des Lesers, der hinter fiktiven Figuren stets reale Personen vermutet, erscheint durch die Darstellung von Zuckermans parasitärer Perzeption durchaus gerechtfertigt. So erinnert sich Zuckerman daran, wie er die Erlebnisse eines der Schützlinge seiner Ex-Frau, des Jesuiten und Wehrdienstverweigerers Douglas, in seinen Roman eingearbeitet hatte: »Recycled and fused with Nathan's [d.i. Zuckerman] own recollections, some of Douglas's best stories made their way into the life of Carnovsky […].«[51] Zuckerman erweist sich an dieser Stelle doch zumindest ansatzweise als einer jener Schriftsteller, die – auch ungefragt und ohne Autorisierung – fremde Erlebnisse in ihre Fiktionen einfließen lassen.

Die Verärgerung Zuckermans über die angeblich fehlerhaften Lektüren seines Romans verliert durch die Darstellung seines kreativen Prozesses immer mehr an Legitimität. Die impliziten ethischen Probleme seiner Arbeitsweise werden von Zuckerman selbst zumindest ironisch reflektiert, wenn er sich trotzig zu einer Art ästhetischem Amoralismus bekennt: »Coldhearted betrayer of the most intimate confessions, cutthroat caricaturist of your own loving parents, graphic reporter of encounters

49 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 117.
50 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 138.
51 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 162.

with women to whom you have been deeply bound by trust, by sex, by love—no, the virtue racket ill becomes you.«[52] Dieser inszenierte Widerspruch von Haltung und Verhalten bewirkt ein regelrechtes moralisches Versagen des Schriftsteller, das später im Roman eine familiäre Krise auslösen wird.

Als sich Zuckermans schlechtes Gewissen wegen eines möglichen Verrats an seiner eigenen Familie regt, ist er zunächst erleichtert, dass sein dementer Vater den Roman nicht mehr zur Kenntnis nehmen kann. Doch ein wohlmeinender Nachbar der Familie hat dem im Altersheim lebenden Vater das Buch des Sohnes vollständig vorgelesen, wie Zuckerman gegen Ende der Handlung erfährt. So lässt sich erklären, warum der Vater seinem Sohn als letzten Gruß auf dem Sterbebett möglicherweise den Fluch »Bastard« mit auf den Weg gibt.[53] Die Implikation ist deutlich: Anstatt in den Grenzen der Fiktion als Kunstwerk rezipiert zu werden, hatte der Roman möglicherweise die gravierendsten realweltlichen, nämlich tödlichen Folgen. Der rapide körperliche Niedergang des eigenen Vaters, das wird zumindest nahelegt, resultierte aus der Lektüre *Carnovskys*. Der Vorwurf wird von Zuckermans Bruder Henry ausgesprochen: »But you killed him, Nathan. With that book. *Of course* he said ›Bastard‹. He'd seen it! He'd seen what you had done to him and Mother in that book!«[54] Henry artikuliert noch einmal, stellvertretend für die Masse der Leser, deren biographistische Lektüren Nathan abzuwehren versucht, den fiktionsskeptischen Einwand gegen den Roman: »You can't believe that what you write about people has *real consequences*. To you this is probably funny too—your readers will die laughing when they hear this one! *But Dad didn't die laughing*. He died in misery.«[55]

Nimmt man diesen Vorwurf ernst, so sind es nicht die Rezipienten, denen es an sozialer und ästhetischer Kompetenz mangelt: Es ist im Gegenteil der Autor, der sich als unfähig erweist, seine Leser zu verstehen, dem das Verständnis für das Rezeptionsverhalten ›normaler‹ Leser völlig zu fehlen scheint. Verblendet durch das literaturtheoretische Postulat der Autonomie des Kunstwerks und ein Fiktionsverständnis, das sich weniger als deskriptive Erkenntnis des Wesens der Literatur denn als präskriptiver *Fiktionsimperativ* zu erkennen gibt, zeigt sich der Autor selbst als derjenige, welcher die Rezeptionsstruktur literarischer Texte grundsätzlich verkannt hat. Es sind demnach nicht die aufdringlichen Leser,

52 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 52.
53 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 191.
54 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 215.
55 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 216.

die den persönlichen Schaden anrichten, sondern der Autor, dessen intellektueller Amoralismus ihm den Blick verstellt für die ethischen Probleme seiner Kunst.

Dass die Wirkungsabsichten und Rezeptionsvorschriften im Umkreis von Texten, die als Schlüsselromane verdächtigt werden, oft widersprüchlich sind, zeigen schließlich die strukturellen Ironien von *Zuckerman Unbound*. Einerseits werden die ›inadäquaten‹ Leser der Lächerlichkeit preisgegeben, andererseits werden die zerstörerischen Folgen eines ästhetischen Amoralismus inszeniert, der davon ausgeht, in Fiktion überführte Wirklichkeit habe keine Rückkopplungseffekte mehr auf die Realität, der sie entstammt. Vor allem aber ist der Text selbst schon eine Art von Schlüsselroman, insofern, als die Identifizierung realer Vorbilder hinter den Elementen der Fiktion deutlich herausgefordert wird. Nathan Zuckerman *ist* das fiktive Alter Ego des Autors Philip Roth: ein jüdischer Schriftsteller, der in New York lebt und einen Skandalroman geschrieben hat. Hinter dem fiktiven Roman *Carnovsky* lässt sich der reale Roman *Portnoy's Complaint* (1969) erkennen, der einen ähnlichen Skandal auslöste wie sein fiktives Gegenstück. Auch der in Kritiken oft erhobene Vorwurf, Roth habe es durch seine satirisch-kritische Form der Darstellung jüdischer Lebenswelten an der nötigen Solidarität gegenüber anderen Juden fehlen lassen, wird in *Zuckerman Unbound* thematisiert.

Die Ähnlichkeiten zwischen der Figur und der öffentlichen Schriftsteller-Persona lassen den Lesern kaum eine andere Möglichkeit, als den Roman als (zumindest partiell) autobiographischen Text zu lesen.[56] So wird auch der professionelle Leser, der sich mit der Frustration Zuckermans

56 Dieser Eindruck wird durch einen intertextuellen Verweis noch verstärkt: Das letzte Kapitel, in welchem Zuckerman mit den familiären Folgen seines Romans konfrontiert wird, trägt den Titel »Look Homeward, Angel«. Es handelt sich um eine Anspielung auf den gleichnamigen Debütroman des US-amerikanischen Schriftstellers Thomas Wolfe (1929), dessen stark autobiographischer Charakter ebenfalls zu familiären Spannungen führte – eine Erfahrung, die Wolfe in seinem posthum veröffentlichten Roman *You Can't Go Home Again* (1940) thematisierte. Hier fällt der Protagonist, der Verfasser eines erfolgreichen autobiographischen Romans, einer Art Ostrakismos zum Opfer, als er nach längerer Zeit in sein Heimatdorf zurückkehrt. Familienmitglieder und ehemalige Bekannte fühlen sich von seinem Buch bloßgestellt und beleidigt, der Romancier wird aus der persönlichen Gemeinschaft seiner Kindheit vertrieben. Die Anspielung auf Wolfes Roman, wie auch auf den persönlichen Fall eines Autors, der sich durch die Verarbeitung eigener und fremder Erlebnisse seiner Bezugsgruppe entfremdet, weist *Zuckerman Unbound* zusätzlich

über die biographistischen Lesarten ›normaler‹ Leser identifizieren kann, gleichermaßen mit der Unvermeidbarkeit dieser angeblichen Rezeptionspathologie konfrontiert; denn eben jene Fragen, die sich die ›schlechten‹ Leser in *Zuckerman Unbound* stellen und deren hysterische Überidentifikation von Fiktion und Leben parodiert wird, muss sich der Leser, angesichts der offenkundigen Ähnlichkeiten zwischen Zuckerman und Roth, nun selbst stellen: Was ist dem Autor wirklich zugestoßen und was entspringt dem ordnenden Zugriff seiner Imagination?

2.3 ›Gute‹ und ›schlechte‹ Leser: Publikumsbeschimpfung als Fiktionstheorie

Die genannten Beispiele rezeptionstheoretischer Reflexionen lassen zwei diskursive Konstrukte von Lesern aufscheinen, nämlich solche, die über die angemessene Fiktionskompetenz verfügen, die also in der Lage sind, sich dem verordneten Fiktionsimperativ zu unterwerfen – diese Leser sollen im Folgenden als ›professionelle‹ Leser bezeichnet werden. Ihnen steht die ungleich größere Zahl der ›normalen‹ Leser gegenüber, die hinter der Fiktion nach den Realien suchen, die der Imagination des Autors zugrunde liegen. Es sind diese ›normalen‹ Leser, denen im Diskurs um Schlüsselromane vorgeworfen wird, die Identifizierung realer Personen hinter den Figuren fiktionaler Texte auf unangemessene Weise zu betreiben. Die ›schlechten‹ Leser sind Leser von Schlüsselromanen, und Schlüsselromane, die sich ostentativ als solche zu erkennen geben, sind Romane, die ›inadäquate‹ Lektürehaltungen herausfordern.

Im Folgenden wird, ausgehend von den Rezeptionsproblemen bei Schlüsselromanlektüren, der Versuch einer Verteidigung dieser angeblich inadäquaten Leser und dieser Art des Lesens unternommen. Gefragt werden soll, ob die vermeintlich kurzschlüssigen, oft biographistischen Lektüren nicht-professioneller Leser den Rezeptionsmechanismen fiktionaler Texte nicht eigentlich näher kommen, als die professionellen Lektüren von Lesern mit autonomistischer Grundhaltung.[57]

als Reflexion der ethischen und ästhetischen Probleme autobiographischen Schreibens aus.

57 Zum Begriff ›Autonomismus‹ vgl. Peter Blume: Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur, Berlin 2004, S. 16-22, zudem Eva-Maria Konrad: Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft, Münster 2014, S. 163-264.

Ausgehen möchte ich von der Beobachtung, dass sich Leser, die hinter den Figuren der Romane reale Personen zu identifizieren versuchen, teilweise heftigen Spott gefallen lassen müssen. In einem Brief an Johann Christian Kestner vom 21. November 1774 beschimpfte etwa Goethe das »schwäzzende Publikum« als eine »Heerd Schwein«, dessen »Verdacht, Missdeutung pp« er im Folgenden aus der Welt zu schaffen gedenke.[58] Gemeint sind jene Leser, die hinter den Figuren der *Leiden des jungen Werther* reale Personen, primär den Autor selbst und die beiden angeblichen Teilnehmer der verunglückten *ménage*, zu erkennen glaubten. Auch das Ehepaar Kestner wurde von neugierigen Lesern bedrängt, die – in Ignoranz jeglicher Fiktionsregeln – an den realen Vorbildern des Romans interessiert waren.[59] Diese Form des Voyeurismus scheint von den Stalker-Lesern in *Zuckerman Unbound* nicht allzu weit entfernt: Anstatt dem ›wahren‹ Wert des Werkes, seiner ästhetischen Kraft und emotionalen Wirkungsmacht, gerecht zu werden, wird den angeblichen Vorbildern der Romanhandlung nachgestellt. Thomas Mann hat diese Form der aufdringlichen Identifizierung in seinem Roman *Lotte in Weimar* (1939) humoristisch verarbeitet: Ein Besuch der gealterten Charlotte Kestner löst eine regelrechte Hysterie unter den literarisch informierten Einwohnern Weimars aus, die dem Vorbild der Figur Lotte begeistert ihre Aufwartung machen.[60]

In Bezug auf den Fall *Werther* hat auch Friedrich Spielhagen in seinen *Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans* mehr als hundert Jahre

58 Johann Wolfgang von Goethe: Brief an Johann Christian Kestner vom 21.11.1774. In: Goethe und Werther. Briefe Goethe's, meistens aus seiner Jugendzeit, mit erläuternden Dokumenten, hg. von August Kestner, Berlin 1855, S. 109.

59 Zur unmittelbaren Wirkung des Romanerfolges auf das Ehepaar Kestner vgl. Ruth Rahmeyer: Werthers Lotte. Ein Brief – Ein Leben – Eine Familie. Die Biographie der Charlotte Kestner, Hannover 1994, S. 15-35. Zum Phänomen der ›Wertherwirkung‹ vgl. Georg Jäger: Die Wertherwirkung. Ein rezeptionsästhetischer Modellfall. In: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft, hg. von Walter Müller-Seidel, München 1974, S. 389-409: Jäger führt die referenzialisierenden Lektüren der Primärleser auf eine noch nicht ausgereifte Fiktionskompetenz zurück. Dem widerspricht Christian Klein in: Kultbücher. Theoretische Zugänge und exemplarische Analysen, Göttingen 2014, S. 40: Die Lektüre sei durch die inszenierte Authentizität des Textes herausgefordert worden, es handele sich bei der »identifikatorischen Lektüre folglich weniger um ein Missverständnis als vielmehr um das Ergebnis literarischer Strategien […]«; zum Konflikt zwischen Goethe und Kestner vgl. Kap. 6.1.

60 Vgl. G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 129-134.

nach der Veröffentlichung noch einmal zu einer deutlichen, poetologisch informierten »Publikumsschelte«[61] ausgeholt:

> Das Publikum hat eine förmliche Leidenschaft, zu erkunden, was denn eigentlich ›an der Geschichte Wahres sei‹, nicht im ästhetischen, sondern in dem banausischen Sinne der hausbackenen Wahrheit; hat ein ganz absonderliches Gelüst, zu wissen: wer denn eigentlich mit dieser oder jener Person ›gemeint‹ sei, und ist nicht wenig stolz und glücklich, wenn es das endlich herausgebracht hat, oder – herausgebracht zu haben glaubt. Werther war Goethe – das verstand sich ganz von selbst; er hatte sich freilich nicht totgeschossen, aber der junge Jerusalem hatte es für ihn gethan; Albert war Kestner, Lotte war Lotte – jede Größe ist sich selbst gleich; es konnte Alles konstatiert und reproduziert werden, bis etwa auf den Laib Brot, den Lottens Geschwister glücklich aufgegessen hatten, und einige andere Kleinigkeiten.[62]

Die Polemik des professionellen Lesers trifft mit der ganzen Härte des ästhetischen Gesetzgebers die voyeuristische und literaturschädigende Identifizierungslust der ›normalen‹ Leser: Wissen zu wollen, ob und wenn ja wer sich hinter den erfundenen Gestalten eines Romans verbirgt, erscheint nicht nur als Indikator ästhetischen Banausentums, sondern wird als »absonderliches Gelüst« geradezu pathologisiert. Die »hausbackene Wahrheit« der vorbildgebenden Realität steht der literarischen Wahrheit des fiktionalen Werks entgegen und verstellt den Blick auf das, worauf es eigentlich ankommt, indem sie allein die biographistische Neugier der Leser befriedigt.

Spielhagens Leserkritik lässt sich vor dem Hintergrund einer autonomistischen Fiktionstheorie verstehen. Die implizite Unterteilung in ›gute‹ und ›schlechte‹, ›professionelle‹ und ›normale‹ Leser hat sich als Topos von Schlüsselromankontroversen bis in die Gegenwart erhalten, und zwar, wie das Beispiel *Zuckerman Unbound* illustrieren sollte, in all seiner moralischen und ästhetischen Ambivalenz. Ähnlich wird diese Ambivalenz etwa auch in Maxim Billers *Esra* verhandelt, wo der Erzähler Adam – als Alter Ego des Autors deutlich zu erkennen – davon berichtet, wie er nach Lesungen mit aufdringlichen persönlichen Fragen der Gäste belästigt wird:

> Am wenigsten mochte ich es, wenn sie sich erkundigten, wieviel der Roman mit meinem eigenen Leben zu tun habe und ob ich auch eine

61 Der Begriff »Publikumsschelte« bei G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 168.
62 Friedrich Spielhagen: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Faksimiledruck der 1. Auflage von 1883, Göttingen 1967, S. 4f.

> Tochter hätte. Das war so, als hätten sie von mir wissen wollen, ob ich – wie der Held des Romans – auch schon mal daran gedacht hätte, Stella zu vergewaltigen und umzubringen. Ich sagte sehr höflich, das Leben und das, was man beim Schreiben daraus macht, seien wie Zwillinge, die bei ihrer Geburt auseinandergerissen wurden, oder ich dachte mir anderen ähnlichen Unsinn aus.[63]

Dem Autor eines fiktionalen Textes muss die Frage nach dem autobiographischen Hintergrund in diesem Fall natürlich unangenehm sein, da sie implizit unterstellt, er habe die gleichen Gedanken und Fantasien wie der pathologisch gestörte Protagonist seines Romans. Die Freiheit der Fiktion, die es erlaubt, sich auch in abwegige, vielleicht verbrecherische Helden hineinzuversetzen, die vom Bewusstsein und Leben des Autors denkbar weit entfernt sind, wird durch solche Fragen beeinträchtigt. Die poetologische Abwehrgeste der Szene in *Esra* lässt sich als Verteidigung dieser Freiheit interpretieren: Wenn der Autor davon ausgehen muss, dass seine fiktionalen Werke immer auch als partiell faktual gelesen werden, dann lassen sich scheinbare oder tatsächliche Selbstentblößungen kaum vermeiden.

Die poetologische Abscheu vor diesen Fragen und den Lesern, die sie stellen, lässt sich bei zahlreichen Autoren, nicht nur der Gegenwartsliteratur, beobachten. So heißt es in Spielhagens bereits zitierter Polemik: »Hundertmal hat man zu mir gesagt: Nun, wahrhaftig, Sie können Ihre Quelle nicht verleugnen. Dies haben Sie daher und jenes dorther. Oder so: Nein, aber sagen Sie, wer hat Ihnen zu dem charakteristischen Kopf gesessen?« Diese Fragen, so das bittere Fazit, würden »an die Männer der Zunft heute oft und nur zu oft gerichtet«[64] – ein Umstand, den Spielhagen als Indikator einer literaturfeindlichen Rezeptionsatmosphäre deutet. In der Gegenwartsliteratur gelten etwa die Gäste öffentlicher Lesungen als Literaturkonsumenten, die diese Fragen bevorzugt stellen, und sie müssen oftmals als Zielscheibe poetologischer Satiren herhalten. Wie das Beispiel der Szene aus *Esra* zeigt, sind öffentliche Lesungen ein literatursoziologischer Ort, der es den Autoren ermöglicht, das fehlende Fiktionsbewusstsein der ›normalen‹ Leser zu thematisieren.[65] So beobachtet Tanja Dückers die Konjunktur der Frage »Ist das autobiographisch?«

63 Maxim Biller: Esra, Köln 2003, S. 186.

64 F. Spielhagen: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, S. 5, 4.

65 Vgl. Gunter E. Grimm: ›Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung‹. Deutsche Autorenlesung zwischen Marketing und Selbstpräsentation. In: Schriftsteller-Inszenierungen, hg. von dems. und Christian Schärf, Bielefeld 2008, S. 141-167.

auf ihren eigenen öffentlichen Lesungen mit ostentativer Verärgerung. Es handele sich, wie sie polemisch feststellt, um ein »gesellschaftliches Phänomen«, an dem sich nicht nur die gesteigerte Bereitschaft zu medialem Voyeurismus ablesen lasse, sondern auch eine generelle fiktions- und damit kunstfeindliche Sucht nach Authentizität:

> Ob Reality-Shows im Fernsehen, Lebensbeichten bei ›Domian‹ oder Berichte über Bombenkrieg oder Flucht- und Vertreibungserlebnisse während des Zweiten Weltkriegs und danach. Authentizität scheint in einer Welt, in der man niemandem und nichts mehr trauen kann, eine höhere Weihe erhalten zu haben.[66]

Das Verlangen nach ›Echtheit‹ marginalisiere aber »das Uneindeutige, Vage, Versponnene, Erträumte, Halbreale, Fiktive: kurz das Künstlerische«. Literatur wird an dieser Stelle also in die Nachbarschaft von unkünstlerischen Formaten wie das der Lebensratgebershow *Domian* gestellt. Darüber hinaus komme in der Frage nach dem autobiographischen Gehalt eines Textes ein literaturferner Zweifel an den Schöpfungskräften der Autoren zum Ausdruck, eine Degradierung der Schriftsteller zu Nacherzählern ihres Lebens, die dem Anspruch entgegensteht, »die Realität zu überhöhen, [zu] transzendieren statt plump tagebuchartig abzubilden«. Der Befund Dückers', dass die Fragen nach realen Hintergründen fiktionaler Texte sich häufen, soll die Diagnose der zunehmenden Lektüreunfähigkeit einer bestimmten Leserklasse bestätigen.[67]

66 Tanja Dückers: ›Ist das autobiographisch?‹. In: Die Welt vom 25.10.2006.

67 Vgl. T. Dückers: ›Ist das autobiographisch?‹. Auch Charlotte Roche geht auf diesen Umstand ein und unterscheidet anhand ihrer Erlebnisse bei Lesungen zwei unterschiedliche Leserklassen. Auf die Frage »Gibt es denn Leute, die Ihr Buch als reinen Erfahrungsbericht lesen«, antwortet sie: »Ja. Das merkt man bei den Lesungen: Je weniger belesen ein Publikum ist, umso mehr hat es Probleme damit, Fiktion und Realität auseinanderzuhalten. Leute, die mit Literatur zu tun haben, interessiert das kein Stück.« Vgl. Charlotte Roche (Interview): ›Madonna ist erbärmlich‹. In: Der Falter vom 19.3.2008. In seiner Rezension von Albert Ostermaiers Roman *Schwarze Sonne scheine*, in dem man hinter der Figur Silvester den realen Abt Notker Wolf identifiziert hatte, unterscheidet auch Hajo Steinert noch einmal zwischen zwei Leserklassen: »Das mit dem Schlüsselroman ist ja meist so eine Sache. Die einen interessieren sich mehr für den Schlüssel, die anderen mehr für den Roman. Eingefleischte Schlüsselromanleser drehen den Schlüssel nach rechts und erst dann wieder nach links, wenn sie herausfinden, welche realen Menschen sich hinter den nur zum Schein fiktiven Figuren verbergen. Und sie sind vor allem heiß darauf zu erfahren, was sie wohl ›im echten Leben‹ verbrochen haben. Sie interessieren sich weniger für die erzählte Geschichte als für die Geschichte hin-

Eine Zuspitzung der Unterscheidung von ›naiven‹ und ›professionellen‹ Lesern findet sich auch bei Umberto Eco, der, ausgehend von seinen Erfahrungen als praktizierender Romancier, in *Der Wald der Fiktionen* zu fiktionstheoretischen Problemen Stellung nimmt. Zunächst definiert er eine unerlässliche »Grundregel« für die Rezeption fiktionaler Literatur:

> Die Grundregel jeder Auseinandersetzung mit einem erzählenden Werk ist, daß der Leser stillschweigend einen Fiktionsvertrag mit dem Autor schließen muß, der das beinhaltet, was Coleridge ›the willing Suspension of disbelief‹, die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit nannte. Der Leser muß wissen, daß das, was ihm erzählt wird, eine ausgedachte Geschichte ist, ohne darum zu meinen, daß der Autor ihm Lügen erzählt.[68]

Die Einhaltung dieses Fiktionsvertrages bleibt allerdings, so scheint es, nur einer Elite von informierten Lesern vorbehalten. Sobald es einem Roman gelingt, ein Publikum zu erreichen, das über den Kreis dieser Elite hinausgeht, wird der Vertrag gebrochen. Das Wissen der Leser um die Erfundenheit der literarischen Gegenstände verblasst, die ›Aussetzung der Ungläubigkeit‹ kann nicht mehr als grundsätzliche Kompetenz der Rezeption vorausgesetzt werden. Eco berichtet, er habe als Verfasser von Romanen, die teilweise in Millionenauflage verkauft wurden, ein »außergewöhnliches Phänomen beobachten können«:

> Bis zur Auflagenhöhe von einigen zigtausend Exemplaren […] trifft man in der Regel auf Leser, die den Fiktionsvertrag sehr gut kennen. Danach, und jedenfalls nach der ersten Million, betritt man ein Land, in dem man nicht mehr sicher sein kann, ob die Leser je von diesem Pakt gehört haben.[69]

Eco nennt als Beispiel für dieses Phänomen den Fall eines Lesers, der an den Autor mit der Frage herangetreten sei, warum der Protagonist seines Romans *Das Foucaultsche Pendel,* der an einem genau bestimmten Tag in Paris unterwegs ist, einen historisch verbürgten Brand ganz in der Nähe nicht bemerkt habe. Der Leser, der sich – wie Eco mit leisem Spott an-

ter der Geschichte. Dem anspruchsvolleren Leser ist es dagegen gleich, ob die agierenden Figuren im Buch deckungsgleich sind mit real existierenden Personen oder nicht – Hauptsache, die Geschichte ist spannend, gut erzählt und über den behandelten Einzelfall hinaus von Relevanz.« Vgl. Hajo Steinert: Im Namen des Vaters. In: Die Welt (Literarische Welt) vom 21.5.2011.

68 U. Eco: Im Wald der Fiktionen, S. 103.

69 U. Eco: Im Wald der Fiktionen, S. 103f.

merkt – »offensichtlich in die Bibliothèque Nationale gesetzt hatte, um alle Zeitungen vom 24. Juni 1984 durchzusehen«, steht an dieser Stelle stellvertretend für jene Millionen Rezipienten, die nicht in der Lage sind, den Fiktionsvertrag einzuhalten.[70] Diese Leser sind nicht willens oder nicht in der Lage, die Freiheit des Autors anzuerkennen, der seine fiktive Welt frei gestalten darf, auch wenn er sie an reale Orte wie Paris anlehnt. Stattdessen bestehen diese Leser darauf, die Maßstäbe der Realität an ein Werk der Fiktion anzulegen, was sie dann dazu berechtigt, dem Autor im Zweifelsfall auch faktische Fehler nachzuweisen.

Die Vorstellung, dass die ›naiven‹ Leser dann in Erscheinung treten, wenn ein Roman ein Massenerfolg wird, zeigt besonders deutlich, wie distinktionsbewusst die Unterscheidung zwischen ›normalen‹ und ›professionellen‹ Lesern ist. Auch in *Zuckerman Unbound* wird dieser Zusammenhang zwischen Verkaufserfolg und dem Auftreten eines Schwarms ›inadäquater‹ Leser thematisiert: Demnach zieht der Segen des Bestsellers den Fluch einer Masse uninformierter, ›schlechter‹ Leser zwangsläufig nach sich – und das gilt gerade für solche Fälle, in denen es zur Identifizierung realer Personen hinter den fiktiven Figuren kommt.

Diese Rezeptionspathologien sind nicht nur Resultat eines Verkaufserfolges, sondern können den Erfolg auch bedingen. Thomas Bernhards *Holzfällen* etwa wurde unter anderem deswegen zum Bestseller, weil es einen Skandal um die Identifizierbarkeit seiner ehemaligen Gönner und Freunde auslöste und deswegen kurzfristig beschlagnahmt wurde.[71] Bernhards Freude über diesen unverhofften finanziellen Erfolg hielt sich jedoch in Grenzen. Darauf angesprochen, dass mit *Holzfällen* zum ersten Mal einer seiner Romane auf der Bestsellerliste zu finden sei, vermerkte er ungnädig: »Ja, aber auf eine völlig ungesunde Art.« Es gebe nämlich insgesamt höchstens »siebentausend« Leser, die fähig seien, ihm wirklich zu

70 U. Eco: Im Wald der Fiktionen, S. 104.

71 Während die am 29. August 1984 gerichtlich angeordnete Beschlagnahmung des Romans gerade einmal 2600 in Österreich ausgelieferte Exemplare betraf, von denen die Polizei allerdings nur 277 sicherstellen konnte, vermeldete Siegfried Unseld bereits am 19. September in einem Brief an Bernhard: »Aber wir haben jetzt das Papier eingekauft für das sechzigste Tausend!« Vgl. den Kommentar zu Thomas Bernhard: Holzfällen. Eine Erregung, hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a.M. 2007, S. 224. Eva Schindlecker berichtet in ihrer Dokumentation des Skandals um *Holzfällen* von einem regelrechten »Run österreichischer Bernhard-Interessenten« auf Buchhandlungen in Bayern: »Und schon zwei Wochen nach der Beschlagnahmung waren 30.000 Exemplare verkauft.« Vgl. E. Schindlecker: Thomas Bernhard. ›Holzfällen. Eine Erregung‹, S. 27.

folgen.[72] Der Erfolg seines Romans beruhe auf der falschen Vorstellung, *Holzfällen* enthalte skandalöse Enthüllungen über reale Personen. Es ist in diesem Fall also nicht der Erfolg des Buches, der die ›schlechten‹ Leser anzieht, sondern der Verdacht, es könnte sich um ein Buch handeln, das falsche – nämliche referenzialisierende – Lesarten ermöglicht, der die ›schlechten‹ Leser danach greifen lässt. Der Kreis der auserwählten siebentausend, die, folgt man Bernhard, seine Stammleserschaft ausmachen, hätte sich den Roman ohnehin aus ästhetischem Interesse gekauft.

Die Leserbeschimpfung der genannten Autoren leiten die Kategorien für die Bewertung ›richtigen‹ und ›falschen‹ Lektüreverhaltens daraus ab, ob ein Leser die beanspruchte Eigenständigkeit des fiktionalen Werkes respektiert. ›Schlechte‹, nicht-professionelle Leser haben demzufolge die Tendenz, stets nach der Realität zu fragen, die sich hinter den fiktiven Gegenständen zu verbergen scheint. Folgt man dieser Polemik, offenbart die ›amateurhafte‹ Rezeptionshaltung nicht nur fehlendes Fiktionsverständnis, sondern grundsätzlich mangelnde Literaturkompetenz.[73] Tritt man von diesen, teilweise mit äußerster Hitzigkeit vorgetragenen Positionen einen Schritt zurück, so wird deutlich, dass die hierarchische Einteilung in ›schlechte‹ und ›professionelle‹ Leser ein deskriptives und ein präskriptives Moment enthält, nämlich einerseits eine Vorstellung davon, was Fiktionalität eigentlich bedeutet (deskriptiv); und andererseits eine Vorstellung davon, wie fiktionale Texte demgemäß gelesen werden müssen (präskriptiv). Diese Verkettung von Fiktionskonzept und Rezep-

72 Thomas Bernhard (Interview): Ich bin kein Skandalautor. In: Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard, hg. von Thomas Bernhard und Sepp Dreissinger, Weitra 1992, S. 119-123, hier S. 121.

73 Vgl. die Generalabrechnung Saul Bellows: Papuans and Zulus. In: The New York Times vom 10.3.1994. Bellow unterstellt der breiten Leserschaft eine Art des literarischen Analphabetismus: »The literacy of which we are so proud often amounts to very little. You may take the word of a practicing novelist for it that not all novel readers are good readers. The ground rules of the art of fiction are not widely understood. No writer can take it for granted that the views of his characters will not be attributed to him personally. It is generally assumed, moreover, that all the events and ideas of a novel are based on the life experiences and the opinions of the novelist himself.« Bellow beklagt eine in seinen Augen typisch amerikanische Sucht nach Fakten, die er anhand der Analogie eines Goldgräbers, der die Filmleinwand stürmt, um den Bösewicht zu bestrafen, verdeutlicht – eine äußerste Form der Infantilisierung von referenzialisierenden Lektüren: »Our American preference is for the facts – only facts count. A gold miner in Alaska watching an early film and running at the screen to hit the villain with his shovel is my favorite illustration of this low-level bondage to actuality.«

tionsimperativ bestimmt bis in die Gegenwartsliteratur die theoretische *communis opinio*.

Das gilt nicht nur für die Schriftsteller selbst, sondern auch für die literaturwissenschaftliche Theoriebildung: »Eine gewisse Gegensätzlichkeit zwischen den Lektürebedürfnissen [des Lesepublikums, JF] und den Exegesen der professionellen Interpreten« begleite, wie Rösch anmerkt, »›basso continuo‹ die Forschung zur Schlüsselliteratur.«[74] Andreas Kablitz hat darauf hingewiesen, dass die Trennung von Autor und Erzähler – eine Trennung, die biographische Rückschlüsse auf die Person des Verfassers kategorisch ausschließt – »den Unterschied zwischen einer ›naiven‹ und einer professionellen Lektüre begründet« habe, und so für die Literaturwissenschaft zum »Prüfstein ihrer Professionalität« werden konnte.[75] Jedenfalls begleitet – um das von Rösch verwendete Bild noch einmal aufzugreifen – ein ostentatives, distinktionsbewusstes Unbehagen an unprofessionellen Lektüren als Generalbass den wissenschaftlichen Fiktionalitätsdiskurs.

Literaturwissenschaftler als professionelle Leser zeichnen sich folglich vor allem dadurch aus, dass sie in der Lage sind, den Fiktionsvertrag einzuhalten. Als Beispiel für diese Haltung sei etwa Ralf Klausnitzers Kritik an der »applikativ-entschlüsselnden Lektüre« in seinem Studienbuch zu *Literatur und Wissen* genannt: Eine solche Lektüre ziele auf »Eindeutigkeit ihrer Zuschreibungen« und reduziere »die vielfachen Sinnschichten eines Textes«, sodass die Interpretationsmöglichkeiten sich verengten: »Von unterstellten Identifikationen ausgehend, werden alle Textdetails und Indizien so geordnet, dass sie der Logik der vermeintlich realen Bezugswelt und nicht mehr der fiktiven Welt entsprechen.«[76] Klausnitzer deutet die »applikative Lektüre« als Indikator einer zunehmenden Verknappung von Aufmerksamkeit, deren Folge »Vereindeutigung und Skandalisierungsangebote[]« sind; die Skandale entstehen dabei aus einem »Kurzschluss von Literatur und Leben«.[77]

Als grundsätzlicher Fehler des ›naiven‹ Lesers erscheint seine Unfähigkeit, der Fiktionalität eines Textes gerecht zu werden, was schließlich

74 G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 25.

75 Andreas Kablitz: Literatur, Fiktion und Erzähler nebst einem Nachruf auf den Erzähler. In: Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag, hg. von Irina Rajewsky und Ulrike Schneider, Stuttgart 2008, S. 13-44, hier S. 35.

76 Ralf Klausnitzer: Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen, Berlin/New York 2008, S. 246.

77 R. Klausnitzer: Literatur und Wissen, S. 248-249.

dazu führt, dass das literarische Werk selbst Schaden nimmt. Der »fiktionalen Welt« als eigentlicher Konstruktionsleistung wird die »vermeintlich reale Bezugswelt« als Interpretandum oktroyiert. Die kurzschlüssige Übertragung von außerliterarischer Realität auf die gestaltete Wirklichkeit der Fiktion müsse zu einer Verarmung des literarischen Erlebnisses führen – denn die Überlegenheit der Fiktion scheint eine literaturtheoretisch unbestrittene Tatsache zu sein. Franz K. Stanzel schreibt dazu in seiner einflussreichen Studie *Typische Formen des Romans*:

> Roman ist Fiktion, ist gedichtete Welt, in der eine – mit Hegels Worten – ›der Schönheit und Kunst verwandte und befreundete Wirklichkeit‹ zur Darstellung gelangt. Solcherart dargestellte Wirklichkeit ist der historischen oder empirischen Wirklichkeit unserer Alltagserfahrung überlegen. Sie weist ein bedeutendes Sinngefüge auf, wo die Wirklichkeit unserer Alltagserfahrung bedeutungsarm, ohne inneren Zusammenhang, ungegliedert, chaotisch zu sein scheint.[78]

Laut Stanzel ist die »gedichtete Welt« der Fiktion der »Wirklichkeit unserer Alltagserfahrung« deshalb überlegen, weil sie der gliedernden und sinnstiftenden Hand des Autors die Freiheit ermöglicht, das Chaos und die Bedeutungsarmut der außerliterarischen Realität zu bannen. Das gilt, folgt man Stanzel, besonders für die literarische Menschendarstellung: Fiktionale Texte vermitteln demnach den Lesern einen Einblick in das Leben ihrer Figuren, »der viel tiefere und wesentlichere Gedanken über den Sinn dieser Lebensschicksale auszulösen vermag als der Umgang mit ähnlichen Personen, die Erfahrung ähnlicher Schicksale in der Wirklichkeit«.[79]

Deutlich wird die aristotelische Unterscheidung von Tragödiendichter und Historiograph aktualisiert, wobei die Feststellung, dass der Historiograph erzählt, was geschehen ist, der Dichter dagegen, was geschehen hätte können, schon eine starke Wertung transportiert: »Deswegen«, heißt es in Aristoteles' Poetik, »ist die Poesie auch philosophischer und ernsthafter als die Geschichte. Denn die Poesie stellt mehr das Allgemeine, die Geschichte das Einzelne dar.«[80] Diesem Vorsprung an philosophischem Gehalt entsprechen die »viel tiefere[n] und wesentlichere[n] Gedanken«, die

78 Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans, Göttingen 1993, S. 5.

79 F. K. Stanzel: Typische Formen des Romans, S. 5-6.

80 Aristoteles: Poetik, übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2010, S. 29. Aristoteles wird in der Fiktionstheorie mithin als Begründer des Überlegenheitsnarrativs der Fiktionalität gehandelt, vgl. Wolfgang Rösler: Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike. In: Poetica 12 (1980), S. 283-319. Gegen Aristoteles als Stammvater der modernen Fiktionalität vgl. N. Paige: Before Fiction, S. 6-9.

laut Stanzel fiktionalen Texten an Aussagepotential zukommen, und die die Überlegenheit gegenüber faktualen Texten, welche an die anarchisch-ungeordnete Vielfalt der realen Faktenwelt gebunden sind, unter Beweis stellen.

Folgt man diesen fiktionstheoretischen Überlegungen, stellt sich die Frage, was verloren geht, wenn diese überlegene (fiktionale) Form der literarischen Gestaltung mit ›schlechten‹ Lesern konfrontiert wird. Die Leser, die hinter den fiktiven Figuren reale Personen identifizieren, lesen den Text als zumindest partiell faktual. Dadurch wird der Bedeutungsvorsprung fiktionaler Texte aufgehoben, da die Rezipienten die von Stanzel als »bedeutungsarm« kritisierte Alltagswirklichkeit zurück in das Werk tragen. Anstatt sich also auf die tieferen und wesentlicheren Einblicke in Lebensschicksale zu konzentrieren, die fiktive Figuren ermöglichen, geht diese Rezeptionshaltung immer wieder zurück zu den angeblichen Vorbildern in der Wirklichkeit.

Im Sinne der von Aristoteles eingeführten Überlegenheit der Tragödiendichter könnte man sagen, der ›schlechte‹ Leser suche nicht das Allgemeine im Einzelnen der fiktionalen Darstellung, sondern forsche immer nur nach dem Einzelnen, Realen hinter der gestalteten Welt. Die Texte verlieren mithin ihren Anspruch auf *Exemplifikation*. Im Sinne dieser fiktionstheoretischen Kategorie fordern fiktionale Texte bevorzugt eine exemplifikationserfassende Rezeptionshaltung heraus. Diese beruht »auf dem Fiktionsbewußtsein als dem Bewußtsein dafür, daß die denotative Bezugnahme in fiktionalen Erzähl-Texten in den Hintergrund tritt«.[81] Da dem ›schlechten‹ Leser allerdings dieses Bewusstsein fehlt, nähert er sich den Texten eben nicht mit der gebotenen ›exemplifizierenden‹ Haltung. Er kann damit der Vorstellung nicht gerecht werden, wonach – wie Gottfried Gabriel angemerkt hat –, »ein fiktional berichtetes Geschehen aufgrund seiner Fiktionalität den Charakter des Historisch-Einzelnen verliert und so zu einem Besonderen geworden ein Allgemeines als neuen Sinn aufweist«.[82]

Daran anschließend lassen sich die fiktionstheoretischen Implikationen, die mit der dargestellten Leserschelte einhergehen, folgendermaßen zusammenfassen: Bei fiktionalen Texten kommt es zu einer weitgehenden *Fiktionalisierung* aller nicht-fiktionalen Elemente. Orte, Personen

81 F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 271. Allerdings macht Zipfel deutlich, dass Exemplifikation bei Weitem kein ausschließliches Privileg fiktionaler Texte darstellt.

82 Gottfried Gabriel: Über Bedeutung in der Literatur. Zur Möglichkeit ästhetischer Erkenntnis. In: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie 8.2 (1983), S. 7-21, hier S. 14.

und Ereignisse, die eine Entsprechung in der Alltagswirklichkeit der Autoren und Leser besitzen, verlieren ihren faktischen Status und werden durch ihre Integration in ein fiktionales Werk selbst auch fiktiv. Beispielhaft für diese Haltung kann eine Stelle aus Walter Haugs *Die Wahrheit der Fiktion* zitiert werden:

> Wenn man Faktisches in eine Fiktion einbindet, so hat es offenbar nicht die Macht, das Fiktive auf seine Ebene zu ziehen. Vielmehr vermag die fiktive Ebene sich gegenüber den faktischen Elementen durchzusetzen. Die Fakten werden, auch wenn sie an sich authentisch sind, im fiktiven Zusammenhang letztlich fiktionalisiert.[83]

Postuliert wird die ästhetische und epistemologische Durchsetzungskraft der Fiktion – eine Vorstellung, die davon ausgeht, dass alle Realien, seien es explizite Nennungen von Personen und Orten oder implizite Anspielungen auf mögliche Vorbilder, in fiktionalen Texten neutralisiert und der künstlerischen Schöpfung einverleibt werden. Diesem Vertrauen in die Kraft der Fiktion entspricht ein Fiktionsverständnis, welches darauf beruht, dass in fiktionalen Texten, wie Eberhard Lämmert konstatiert, »alle benutzten Realien ihres transliterarischen Bezugssystems entkleidet werden und innerhalb der fiktiven Welt der Dichtung eine neue, begrenzte Funktion erhalten«.[84] Für Lämmert konstituiert diese literarische Entkleidung und Re-Funktionalisierung von Realien nachgerade das »Wesen des Dichterischen«.[85] Und auch hier geht die Darstellung des Fiktionskonzeptes mit einem Rezeptionsimperativ einher: Man verfehle den »Sinn einer Gestaltuntersuchung, wenn man eine Geschichte mit Hilfe von Daten und anderen Realien rekonstruiert, die der Text selbst nicht bietet«.[86] Folgt man Lämmerts Fiktionskonzept, so enthält ein literarischer Text aufgrund seiner »eigengesetzlichen Schlüssigkeit« grundsätzlich keine Aufschlüsse über reale Personen, Orte und Ereignisse; selbst die in Gerhart Hauptmanns *Ketzer von Soana* dargestellte »reale Landschaft um den Luganer See« erfahre eine »Symbolisierung, die sie ihren natürlichen Verhältnissen entfremdet«.[87]

83 Walter Haug: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Tübingen 2003, S. 133.

84 Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1993, S. 27.

85 E. Lämmert: Bauformen des Erzählens, S. 27.

86 E. Lämmert: Bauformen des Erzählens, S. 27.

87 E. Lämmert: Bauformen des Erzählens, S. 28; Lämmert versucht nicht, die Möglichkeit, reale Hintergründe fiktionaler Texte zu beleuchten, vollständig zu leugnen, er marginalisiert aber ihre Bedeutung für die Interpretation.

Fiktionalisierung und Symbolisierung erzeugen bei Lämmert einen Textstatus, der vom Status faktualer Texte kategorial verschieden ist. Dadurch wird aber auch eine Rezeptionshaltung eingefordert, die auf referenzialisierende Lektüren verzichten muss. Auf diesen Zusammenhang von Fiktionalität und (verordnetem) Lesevorgang beruft sich auch Käte Hamburger, wenn sie darauf besteht, dass in literarischen Texten »die Sprache ein Fiktions- und kein Wirklichkeitserlebnis erzeugt«.[88] Der Status der Fiktionalität verändert in grundsätzlicher Weise die Rezeptionshaltung und das Lektüreerlebnis:

> Wenn wir diese Stelle aber mit dem Wissen lesen, daß sie der Beginn eines Romans ist, wir also einen Romanschauplatz betreten haben, ist unser Leseerlebnis von gänzlich anderer Art. Sein Hauptmerkmal ist, daß es nun des Wirklichkeitscharakters entbehrt. Und dies, obwohl der geschilderte Schauplatz eine von uns als solche gewußte geographische Wirklichkeit ist und obwohl diese mit den Mitteln dichterisch veranschaulichender Schilderung uns in hohem Maße ›vergegenwärtigt‹ ist. Aber nur darum weil wir wissen, daß wir einen Roman zu lesen begonnen haben, vermittelt uns diese Schilderung dennoch nicht das Erlebnis der Wirklichkeit.[89]

Es handelt sich allerdings genau um jenes »Erlebnis der Wirklichkeit«, welches die ›schlechten‹ Leser in fiktionalen Texten zu finden glauben. Sie lassen die außerliterarische Welt nicht zurück, wenn sie den »Romanschauplatz« betreten. Stattdessen suchen sie störrisch nach dem Wirklichkeitserlebnis, welches die Sprache der Kunst doch eigentlich gar nicht zulassen kann und nicht zulassen sollte. Der von Umberto Eco als »Grundregel jeder Auseinandersetzung mit einem erzählenden Werk« reklamierte Fiktionsvertrag oder die von Sigrid Löffler eingeforderte »Literaturverabredung« beruhen darauf, dass ein Werk in den Grenzen des dargestellten Fiktionskonzeptes rezipiert wird. Der ›schlechte‹ Leser, der die Fiktion partiell als Realität liest, den Roman nicht als Roman und Literatur nicht als Literatur wahrnimmt, erscheint damit als Vertragsbrecher, der aus Unverstand oder unangemessener Neugier nicht willens oder in der Lage ist, richtig zu lesen.

Der vielfach angemahnte Schaden, der einem Werk durch die vermeintlich literaturungemäße Rezeptionshaltung entstehen kann, wird auch

88 Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957, S. 63. Zu Hamburger vgl. den Sammelband Käte Hamburger – Zur Aktualität einer Klassikerin, hg. von Johanna Bossinade und Angelika Schaser, Göttingen 2003.

89 K. Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 62.

in Wolfgang Isers *Appellstruktur der Texte* beklagt. Es gehöre zu den »schier unaustilgbaren Naivitäten der Literaturbetrachtung«, schreibt Iser, »zu meinen, Texte bildeten Wirklichkeit ab. Die Wirklichkeit der Texte ist immer erst eine von ihnen [den Lesern, JF] konstituierte und damit Reaktion auf Wirklichkeit.«[90] Die charakteristischen Unbestimmtheiten eines literarischen Textes bedingten dessen »Leerstellenbetrag« und »Auslegungsspielraum«, der dann über die Vielfalt seiner »Adaptierbarkeit«, mithin den Grad an möglicher »Kompositionsleistung« des Lesers, entscheide.[91] Eine ›schlechte‹, entschlüsselnde Lektüre »normalisiert« diese Unbestimmtheiten, die doch den ästhetischen Wert eines literarischen Kunstwerkes im Wesentlichen konstituieren, indem sie den Text »so weit auf die realen und damit verifizierbaren Gegebenheiten bezieht, daß er nur noch als deren Spiegel erscheint«. Isers Urteil über den Schaden am Text, den diese Form der Normalisierung anrichten kann, ist deutlich: »In der Widerspiegelung verlischt dann seine literarische Qualität.«[92]

Am Beispiel Isers lässt sich noch einmal illustrieren, wie stark in fiktionstheoretischen Überlegungen explizite und implizite ästhetische Urteile aufscheinen können.[93] In den genannten Exempeln enthält die deskriptive Darstellung dessen, was mit Fiktion und Literatur gemeint ist, immer auch ein präskriptives Moment. Es geht Klausnitzer, Stanzel, Lämmert, Hamburger und zuletzt auch Iser eben nicht nur darum, zu zeigen, was fiktionale Texte charakterisiert, sondern auch, wie diese auszusehen haben und wie sie rezipiert werden müssen. Die Unterscheidung zwischen ›professionellen‹ und ›naiven‹ Lektüren erscheint konstitutiv für die normativen Implikationen dieser Fiktionstheorien.

Vor diesem Hintergrund lässt sich das literarische und literaturwissenschaftliche Misstrauen gegenüber Schlüsselromanlektüren erklären. Der Versuch, hinter den fiktiven Figuren reale Vorbilder zu identifizieren, verstößt in besonderer Weise gegen die dargestellten Rezeptionsimperative, da über die Fiktionalität eines Textes vor allem die Erfundenheit der Figuren entscheidet. Ein Text kann sich – auch detailreich und recherchegesättigt – an lokalen und historischen Gegebenheiten der re-

90 Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, Konstanz 1974, S. 232.

91 W. Iser: Die Appellstruktur der Texte, S. 236f.

92 W. Iser: Die Appellstruktur der Texte, S. 233.

93 W. Iser: Die Appellstruktur der Texte, S. 237: »In jedem Falle entstehen in solchen Schnitten ständig bestimmte Erwartungen, die, wenn der Roman etwas taugen soll, nicht restlos eingelöst werden dürfen.«

alen Welt orientieren – fiktional wird er dadurch, dass in seiner Welt Figuren interagieren, die keine Entsprechung in der Alltagswirklichkeit besitzen.[94] Dorrit Cohn hat dazu angemerkt: »it is by its unique potential for presenting characters that fiction most consistently and most radically severs its connections with the real world outside the text.«[95]

Die Figur nimmt im Interesse der Leser an erzählenden Texten generell eine »privilegierte Position« ein.[96] Im Mittelpunkt der Handlung eines Romans stehen Charaktere, deren Fiktivität dem Autor die Freiheit literarischer Menschendarstellung überhaupt erst ermöglicht. Zumindest gilt die »Gestaltung fremder Subjektivität« herkömmlich als Privileg der Fiktion und damit auch als Fiktionalitätsindikator.[97] So haben etwa Hamburger und Cohn die Möglichkeit exzessiver Bewusstseinsdarstellung als das entscheidende formale Erkennungsmerkmal fiktionaler Texte bestimmt.[98] Demnach sind Autoren eigentlich nur dann dazu berechtigt, einen Einblick in das Innenleben einer Person zu geben, wenn diese Person fiktiv ist, das heißt, wenn sie keine Entsprechung in der Alltagwirklichkeit besitzt – sonst würden sie epistemologische und ethische Grenzen verletzen. Cohn nennt als Beispiel einer fiktionstypischen Darstellung den Protagonisten in Tolstois Erzählung *Der Tod des Iwan Iljitsch*. Die Repräsentation dieser Figur beruhe auf »purely inner experi-

94 Dazu Dorrit C. Cohn: The Distinction of Fiction, Baltimore 1999, S. 16: »[…] the principal process by which fiction alters the actual world, even when it strictly adheres to the latter's geographical and historical data, is by augmenting its population: by implanting within it the imaginary beings we customarily call characters.« Zustimmend F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 102: »[…] daß die Fiktivität von Geschichten letztlich immer mit der Fiktivität der Ereignisträger verbunden ist.«

95 D. Cohn: The Distinction of Fiction, S. 16.

96 Vgl. R. Schneider: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption, S. 5, der seiner Untersuchung die Annahme zugrunde legt, »daß sich das Rezeptionsinteresse der meisten Romanleser bei der Lektüre und der damit einhergehenden Illusionsbildung vorwiegend auf die literarischen Figuren mit ihren Handlungen, Eigenschaften, Ansichten und Gefühlen sowie ihre Beziehungen zueinander konzentriert.«

97 Wolf Schmid: Elemente der Narratologie, Berlin/Boston 2014, S. 36.

98 Vgl. K. Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 73: »Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann.« Und D. Cohn: The Distinction of Fiction, S. 16: »This penetrative optic calls on devices – among others free indirect style – that remain unavailable to narrators who aim for referential (nonfictional) presentation.«

ences that no biographer can know about a real person's death, and none would dare to invent.«[99]

Wenn aber die Fiktivität der Figuren privilegiert über die Fiktionalität eines Textes entscheidet, dann erscheinen gerade die Rezipienten, die hinter den Figuren reale Vorbilder auszumachen versuchen, auch als besonders ›schlechte‹ Leser. Einen Roman, der in Paris spielt, auf das historische Paris zurückzubeziehen, und dem Autor, wie im Falle Umberto Ecos geschehen, dann auch Fehler nachzuweisen, kann im Zweifelsfall als harmlose Rezeptionsschrulle verschmerzt werden; ›gefährlich‹ werden diese Lektüren für den Text erst dann, wenn sich die »applikativ-entschlüsselnde[] Lektüre« (Klausnitzer) oder die unangemessene »Normalisierung« (Iser) auf die *dramatis personae* eines fiktionalen Textes bezieht. Denn die Fiktivität der Figuren zu leugnen, würde zwangsläufig auch bedeuten, die generelle Fiktionalität des Textes infrage zu stellen. Dazu kommen noch die ethischen und juristischen Implikationen: Maxim Billers *Esra* wurde nicht deshalb als partiell faktual gelesen und die Veröffentlichung führte nicht deshalb zu einem Skandal und Gerichtsprozess, weil der Roman in einem wiedererkennbaren München situiert ist, dessen Schauplätze sich auch besichtigen lassen – die referenzialisierende Lektüre betraf in erster Linie die *Figuren* des Romans. Die öffentliche Diskussion über die Angemessenheit des Verbotes bezog sich ausschließlich auf die *Figuren*darstellung.

Bei Schlüsselromanlektüren handelt es sich, so könnte man sagen, um den Goldstandard der referenzialisierenden ›Fehllektüre‹, da sich die entschlüsselnde Rezeption in diesem Fall an den Figuren eines fiktionalen Textes vergeht. Gemäß der in diesem Abschnitt dargestellten rezeptionsästhetischen Leserkritik muss ein Schlüsselromanverdacht als besonders ›literaturschädigend‹ angesehen werden, denn er entspricht einerseits nicht dem autonomistischen Fiktionskonzept, und verstößt andererseits gegen den damit einhergehenden Rezeptionsimperativ, was in Bezug auf die literarischen Figuren, wie bereits angedeutet, besonders gravierende Folgen haben kann. Das Unbehagen an Schlüsselromanlektüren in der Literaturwissenschaft lässt sich so als ein fiktionstheoretisch informiertes Misstrauen erklären.

99 Vgl. D. Cohn: The Distinction of Fiction, S. 21.

2.4 Verteidigung der Leser: Die Schlüsselromanlektüre als naheliegender Rezeptionsprozess

Das Unbehagen an Schlüsselromanlektüren und die damit einhergehende Leserbeschimpfung sollen im Folgenden einer rezeptionstheoretischen Kritik unterzogen werden. Ausgehend von den Mechanismen, die den Schlüsselromanverdacht provozieren können, werde ich versuchen, ein alternatives Fiktionalitätskonzept stark zu machen, welches den pragmatischen Charakter der literarischen *Praxis* der Fiktion betont. Gefragt werden soll außerdem, ob die ›unprofessionellen‹ Lektüren ›normaler‹ Leser der Rezeption fiktionaler Texte nicht viel eher angemessen sind als eine verordnete autonomistische Rezeption. Anstatt sich der literaturwissenschaftlichen Tendenz zur Leserbeschimpfung anzuschließen, möchte diese Studie Schlüsselromanlektüren als Rezeptionsvorgänge ernst nehmen und die rezeptionstheoretischen und literatursoziologischen Voraussetzungen offenlegen, die dazu führen, dass reale Personen in fiktionalen Texten identifiziert werden. Schlüsselromanlektüren sollen also nicht als Pathologien ›naiver‹ Leser marginalisiert, sondern als Herausforderung konventioneller Fiktionskonzepte und kanonischer Rezeptionsimperative analysiert werden.

Ausgehen möchte ich von der Kritik des ›Autonomismus‹, die Bernd Seiler in seiner Studie *Die leidigen Tatsachen* angedeutet hat.[100] Seilers Ärger gilt einer Literaturtheorie, die grundsätzlich darauf abzielt, »daß der literarische Zusammenhang den Tatsachen in jedem Fall die Eigenbedeutung entziehe und ihnen unweigerlich neue und besondere Determinanten zuweise«.[101] Dagegen wird in seiner Studie eine lange Reihe von Beispielen angeführt, bei denen die Frage nach der »Tatsachenstimmigkeit literarischer Texte« auf der produktionsästhetischen und rezeptionstheoretischen Ebene eine wichtige Rolle spielt.[102] Seiler geht es darum, den Beweis zu erbringen, »daß man bei der Romanlektüre auch auf die Welt schließen kann«.[103]

100 Der Begriff selbst kommt bei Seiler nicht vor, wird allerdings von Peter Blume im Anschluss an Seilers Kritik entwickelt, vgl. etwa den Hinweis in Fiktion und Weltwissen auf S. 8.

101 B. Seiler: Die leidigen Tatsachen, S. 20.

102 B. Seiler: Die leidigen Tatsachen, S. 9; Seilers besonderes Interesse gilt der Rolle von Realien in Werken der realistischen Literatur (hier »Wahrscheinlichkeitsliteratur«).

103 B. Seiler: Die leidigen Tatsachen, S. 308.

Seilers Studie enthält zwar keine eigene Fiktionstheorie im engeren Sinne,[104] geht aber in ihrer Polemik von den fiktionstheoretischen Prämissen einer distinktionsbewussten Leserbeschimpfung aus. Diese Theorie sei darauf bedacht, »das Leseinteresse des ›praktischen Menschen‹ auszuklammern«.[105] Ein verbreitetes Interesse an Wirklichkeitsbezügen werde von der Literaturwissenschaft »als laienhaft und vor-wissenschaftlich« disqualifiziert. Hinter dieser Verbannung der gewöhnlichen Leser aus dem Kreis ernstzunehmender Rezipienten vermutet Seiler eine literaturwissenschaftliche Tendenz zur Selbstermächtigung, die zum einen dazu dient, die Literaturforschung zu einer exklusiven »Spezialwissenschaft« zu adeln, und die zum anderen die »unbegrenzte interpretatorische Belastbarkeit der Texte« gewährleisten soll.[106] Das autonomistische Fiktionskonzept beruhe auf dem Distinktionsbedürfnis der »forcierten ›Wissenschaftlichkeit‹« von »Berufslesern«, und es könne in dieser Hinsicht nicht nur den Interessen ›normaler‹ Leser, sondern insgesamt dem Wesen der Literatur nicht gerecht werden.[107]

Seilers Analyse kann sicherlich nicht in allen Aspekten zugestimmt werden, seine Verteidigung der ›normalen‹ Leser ist aber für den Zusammenhang dieser Arbeit ausgesprochen anschlussfähig. Ein weitverbreitetes Rezeptionsphänomen wie die entschlüsselnde Lektüre lässt sich nur verstehen, wenn man von den Rezeptionsgewohnheiten ›norma-

104 Darauf hat Remigius Bunia: Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien, Berlin 2007, S. 151 hingewiesen, der auch auf die besondere Bedeutung der Schlüsselliteratur für Seilers versuchte Widerlegung des literaturtheoretischen Autonomieparadigmas kurz eingeht.

105 B. Seiler: Die leidigen Tatsachen, S. 309.

106 B. Seiler: Die leidigen Tatsachen, S. 308: Die Interpretation müsste dann auf nichts mehr eingehen, »was sie störend an die Realität bindet«. Seiler lässt dieser Analyse eine generelle Kritik der Praxis ›werkimmanenter‹ Exegese folgen, die er als weltvergessenes »Glasperlenspiel« bezeichnet. Auch hier werden professionelle und ›normale‹ Lesarten gegeneinander ausgespielt, diesmal aber auf Kosten der ›realitätsvergessenen‹ Literaturwissenschaft. Seiler geht es darum, die Eitelkeit ausgefallener, ›tiefer‹ Interpretationen deutlich zu machen (S. 307); diese hätten der Germanistik »bis in die Schulen hinein den Ruf eingetragen, eine Disziplin zu sein, die im Inneren von Texten Beziehungen nachweisen will, auf die beim Lesen kein Mensch kommt, je überraschender, desto besser.«

107 B. Seiler: Die leidigen Tatsachen, S. 321. Auf diesen Aspekt weißt auch R. Bunia: Faltungen, S. 151 hin: »Seiler bescheinigt der Literaturwissenschaft ein Distinktionsbedürfnis, denn eine Lesergruppe, die darauf hinweise, daß die anderen, gemeinen Leser sich irrten, wenn sie Fakt und Fiktion verwechselten, betone ihre Reflektiertheit und ihre Wissenschaftlichkeit.«

ler‹ Leser ausgeht und nicht von einem literaturwissenschaftlich erzeugten Idealtypus. Daran anschließend lässt sich die rezeptionstheoretische These meiner Arbeit folgendermaßen zusammenfassen: Schlüsselromanlektüren stellen keine grundsätzlich marginalisierbaren ›Fehlrezeptionen‹ dar, sondern sind im Gegenteil eine naheliegende Möglichkeit der Lektüre fiktionaler Texte. Es bedarf nur weniger Indikatoren, um einen Faktualitätsverdacht aufkommen zu lassen, der dann mit einer gewissen Zwangsläufigkeit zu referenzialisierenden Lektüren führen muss.

Voraussetzung dafür, dass Schlüsselromanlektüren stattfinden, sind die bereits genannten kognitiven Mechanismen. Es ist, wie am Konzept der ›verdorbenen‹ Lektüre gezeigt werden konnte, davon auszugehen, dass ein para- oder intratextuell ausgelöster Faktualitätsverdacht die Lektüre eines fiktionalen Textes vorstrukturiert. Der Leser kommt aufgrund der kognitiven Ökonomie der Textverarbeitung gar nicht umhin, in solchen Fällen zumindest mit dem Verdacht zu lesen, dass es reale Vorbilder für die fiktiven Figuren geben könnte.[108] Die Rezeptionsimperative der autonomistischen Fiktionstheorie widersprechen demgemäß den kognitiven Voraussetzungen der Verarbeitung fiktionaler Texte. Weit davon entfernt, eine naive, literaturungemäße Form der Lektüre zu sein, erscheinen Schlüsselromanlektüren in solchen Fällen als eher normaler Lesemodus.

Zu diesen kognitiven Voraussetzungen gesellt sich ein produktionsästhetischer *Grundverdacht*, der – ausgehend von der Frage: ›Woher weiß der Autor das?‹ – zumindest bei mimetischer Literatur unterstellt, die fiktive Welt der Texte sei an die Realität angelehnt, der Verfasser habe also den ›Rohstoff‹ für seinen literarischen Entwurf aus eigener Erfahrung geschöpft. Was der Autor erfindet, muss, so die weitverbreitete kreativitätstheoretische Annahme, wenigstens ansatzweise auf eigenen Erlebnissen, Recherchen oder auf eigenem Weltwissen beruhen. Über mögliche Identifizierungen von Vorbildern entscheidet dann, wie stark das realweltliche Material verarbeitet und verfremdet wurde.

Dieser *Grundverdacht* lässt sich in allen Bereichen des literarischen Feldes beobachten: so in der Literaturwissenschaft beispielsweise in den Kommentarteilen großer Editionsprojekte, die zum einen den historischen, kulturellen und intertextuellen Hintergrund eines Werkes aufarbeiten, die zum anderen aber auch auf mögliche Vorbilder für Schauplätze, Ereignisse und Personen hinweisen. Dem liegt die berechtigte Annahme zugrunde, dass Bildung, Lesegewohnheiten und der sozioökonomische Hintergrund des Verfassers Struktur und Inhalt eines Werkes beeinflusst haben und zu dessen Verständnis Wesentliches beitragen kön-

108 Vgl. Kap 2.1.

nen. Das gilt aber ebenso für mögliche realweltliche Vorbilder für literarische Figuren.[109] Die seriöse literaturhistorische Frage danach, welche realen Ereignisse und Personen Fontane in seinen Romanen verarbeitet haben könnte, oder welche Frauen für die Figur der Lotte in Goethes *Werther* Pate gestanden hatten, erscheint im Sinne des *Grundverdachts* nur als eine vom Vorwurf skandalisierter Neugier bereinigte Version der Frage, die sich auch der ›naive‹ entschlüsselnde Leser stellt, die Frage nämlich, ob sich hinter den literarischen Figuren reale Personen identifizieren lassen und wenn ja, um wen es sich handelt.

Im Hintergrund dieser produktionsästhetischen Grundannahme stehen unter anderem die theoretischen Prämissen der inzwischen teilweise diskreditierten ›biographistischen‹ Philologie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.[110] Die für diese Studie bedeutendste Spielart ist die sogenannte ›Modelltheorie‹. Ihr ging es, so Hans-Martin Kruckis, »um die Suche von realen Vorbildern aus der Biographie des Autors für literarische Figuren, wobei diese durchaus aus unterschiedlichen Zügen mehrerer Persönlichkeiten zusammengesetzt sein können«.[111] Diese Richtung war aber nicht nur darauf bedacht, realweltliche Personen hinter den Figuren der literarischen Texte aufzuspüren. Rösch, die dem Einfluss der »Modellphilologie« Wilhelm Scherers und Wilhelm Diltheys auf die Schlüsselromanproduktion ihrer Zeit nachspürt, hat ebenfalls darauf hingewiesen, dass »die Suche nach dem Vorbild in der biographischen Existenz« immer »von dem Wissen um die Freiheit der Fiktionalität« begleitet wurde.[112]

109 Vgl. P. Blume: Fiktion und Weltwissen, S. 8: »Es bleibt kaum ein Werk von Rang, das nach einigen Jahrzehnten der wissenschaftlichen Beschäftigung nicht auf etwa vorhandene Bezüge zur Realität abgeklopft worden wäre.« Zur Kritik an diesem Verfahren vgl. Hans Walter Gabler: Wider die Autorzentriertheit in der Edition. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2012, S. 316-348.

110 Zum Zusammenhang von ›Modellphilologie‹ und Schlüsselliteratur vgl. G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 175-181.

111 Hans-Martin Kruckis: Positivismus/Biographismus. In: Methodengeschichte der Germanistik, hg. von Jost Schneider, Berlin/New York 2009, S. 573-596, hier S. 575.

112 G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 181; H.-M. Kruckis: Positivismus/Biographismus (S. 589) zitiert in seinem wissenschaftsgeschichtlichen Überblick die Lessing-Biographie Erich Schmidts, der trotz seines methodischen Interesses an historischen Vorbildern anmahnt: »So gilt auch in diesem Falle der Satz, dass dem Meister großer dichterischer Gestalten die Urbilder nicht leibhaftig auf der Straße begegnet sind.«

Bereits in der zeitgenössischen Kritik wurde besonders die für die Neugermanistik konstitutive Goetheforschung der »Modelljagd« bezichtigt und der angeblich grassierende »Goetheklatsch« beklagt.[113] Der Siegeszug einer autonomistischen Fiktionstheorie und die poststrukturalistische Kritik am Konzept des Autors (Roland Barthes, Michel Foucault)[114] haben in der Folge dazu geführt, dass der Begriff ›Biographismus‹ »im Sinne eines Vorwurfs« verwendet wurde und wird.[115] Das Verdikt korrespondiert mit der fiktionstheoretischen Abwertung von Schlüsselromanlektüren und es erscheint zumindest naheliegend, dass der schlechte Ruf dieser Rezeptionsform mit dem Niedergang der »Modelltheorie« in Zusammenhang gebracht werden kann.[116]

Auf diese Verflechtungen kann im Folgenden nicht explizit eingegangen werden. Maßgeblich für die Frage nach dem Grundverdacht, der Autor habe in seinem Werk eigene Erfahrungen verarbeitet, sind die literaturtheoretischen Prämissen dieser Methodologie. Insbesondere der *Erlebnis*-Begriff Diltheys lässt diesen Grundverdacht aufscheinen. So heißt es etwa in *Das Erlebnis und die Dichtung*:

> So ergibt sich die in unserem Zusammenhang entscheidende Einsicht: der Gehalt einer Dichtung, welcher das einzelne Geschehnis zur Bedeutsamkeit erhebt, hat seine Grundlage in der Lebenserfahrung des Poeten und dem Ideenkreis, der sich an sie angeschlossen hat. Der Ausgangspunkt des poetischen Schaffens ist immer das Erlebnis und die Besinnung über dasselbe in der Lebenserfahrung.[117]

113 Heinz-Harald Müller und Tom Kindt: Was war eigentlich der Biographismus – und was ist aus ihm geworden? Eine Untersuchung. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart 2002, S. 355-375, hier S. 365.

114 Vgl. Carlos Spoerhase: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik, Berlin/New York 2007, S. 11-56.

115 H.-M. Kruckis: Positivismus/Biographismus, S. 574; dieser Positivismus-Kritik folgt auch Jost Hermand in seiner Geschichte der Germanistik, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 62f.; dagegen G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 175: »Zur communis opinio gehört es, auf diesen ›gründerzeitlichen Positivismus‹ einzuschlagen und ihm das ›bloße Zusammentragen der Fakten‹, ›Kleinarbeit‹ und ›Utopielosigkeit‹ vorzuwerfen, im gleichen Atemzug aber seine weitgreifende Pionierarbeit auf dem Gebiet der ›Quellenedition, Textedition und Biographie‹ hervorzuheben und zu nützen.«

116 G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 175-181.

117 Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Vier Aufsätze, Leipzig 1906, S. 159.

Vor dem Hintergrund dieser kreativitätstheoretischen Annahme wird gefordert, es müsse »immer die erste Aufgabe sein, das was ein Dichter von Stoff für den Aufbau seiner Charaktere aus dem Leben entnimmt, festzustellen [...]«.[118] Allerdings werden auch hier die Grenzen dieses Verfahrens angemahnt. Die Mechanismen der dichterischen Kreativität seien zu komplex, um die Herkunft einzelner Elemente der literarischen Werke bis ins Detail aufklären zu können; oft handele es sich um arbiträre Zusammenkünfte, welche die geniale Schaffenskraft des Autors beflügeln: »Mephisto, Gretchen, das Motiv der Wahlverwandtschaften können Goethe in flüchtigen Lebensbegegnungen aufgegangen sein, welche für den Aufbau seines eigenen Lebens so gut als nichts bedeuteten, welche aber eben diejenige Beschaffenheit hatten, durch die seine Phantasie in leise bildende Tätigkeit des Gestaltens geriet.«[119]

Diltheys Erlebnisbegriff gehört zu den wirkmächtigsten Formulierungen der Annahme, dass der literarische Text »wahrgenommenes und verarbeitetes Leben eines Autors« sei.[120] Die fiktionstheoretischen Implikationen dieser Annahme legitimieren den Grundverdacht, hinter den erfundenen und gestalteten Gegenständen eines fiktionalen Textes liege ein realweltliches, vor allem biographisches Substrat; auch der Entwurf fiktionaler Welten bedarf folglich eines Materials, das der Autor sich erst – durch Erfahrung – aneignen muss. Aus dieser produktionsästhetischen Vorstellung folgt die rezeptionstheoretische Berechtigung (im Falle Diltheys und Scherers auch Aufforderung), diese realen Hintergründe in fiktionalen Texten aufzudecken.[121]

Eine Rehabilitierung dieser Ansicht soll hier nicht unternommen werden. Es soll lediglich darum gehen, ausgehend von den produktionsästhetischen Annahmen, die in Diltheys einflussreicher Theorie zum Ausdruck kommen, eine grundsätzliche rezeptionsgeschichtliche Hypothese aufzustellen: Während die Literaturwissenschaft und Literaturtheorie das *Erlebnis*-Konzept als Interpretandum immer mehr marginalisiert und die damit einhergehenden Lektüren als ›biographistisch‹ abgewertet haben,

118 W. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, S. 192

119 W. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, S. 192.

120 Marianne Wünsch: Erlebnislyrik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 1, Berlin/New York 2007, S. 489-500, hier S. 498.

121 Zu Scherer und Dilthey vgl. Tom Kindt: Wilhelm Dilthey (1833-1911). In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts, hg. von Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke, Berlin/New York 2000, S. 53-68 und Hans-Harald Müller: Wilhelm Scherer (1841-1886), im selben Band, S. 80-94.

ist unter nicht-professionellen Lesern die Vorstellung, Autoren würden in fiktionalen Texten ihre persönlichen Erlebnisse verarbeiten, als produktionsästhetischer *common sense* bestehen geblieben. Die Diskursgeschichte des Schlüsselromans zeigt, wie stark dieser Grundverdacht bis heute die Lektüre fiktionaler Texte prägt. Es soll unter anderem Ziel meiner Arbeit sein, diese rezeptionsgeschichtliche Hypothese zu belegen.

Zunächst kann festgehalten werden, dass die mehr oder weniger stark ausgeprägte ›Lebensähnlichkeit‹ mimetischer Literatur diesen Grundverdacht unter nicht-professionellen Lesern zumindest intuitiv begründet und herausfordert. Nur kurz sei an Spielhagens Auslassung über ›unbedarfte‹ Kommentare zu seinen Werken erinnert: »Diese Gestalt ist zu lebenswahr, wie genau müssen Sie das Original gekannt haben.«[122] Ähnlich, wenn auch weniger kritisch, äußert sich John Mullan in seinem Buch *How Novels Work*:

> Novelists are commonly suspected of basing their fictional characters on real people. Sometimes the singularity of a character is such that even the uninformed reader will suspect that there must have been a real prototype (Muriel Spark, we sense before we are told, must have got Miss Jean Brodie from life).[123]

Im weitesten Sinne ›realistische‹ Literatur, Texte also, die es sich (in unterschiedlichen Graden) zur Aufgabe gemacht haben, Wirklichkeit abzubilden, werden immer auch daran gemessen, wie ›lebenswahr‹ oder ›konkret‹ ihre Figuren erscheinen.[124] »Das Typische ist langweilig«, schreibt

122 F. Spielhagen: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, S. 5.

123 John Mullan: How Novels Work, Oxford 2008, S. 97.

124 Mit *Realismus* ist hier nicht die Programmatik des ›poetischen‹ oder ›bürgerlichen‹ Realismus gemeint. Gemeint ist vielmehr die sich seit spätestens zu Beginn des 18. Jahrhunderts durchsetzende mimetische Schreibweise, die das Individuelle, Konkrete, Gegenwärtige vor dem Universellen privilegiert; im Sinne Ian Watts: The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding, Berkeley 2001, S. 15: »[T]he plot had to be acted out by particular people in particular circumstances, rather than, as had been common in the past, by general human types against a background primarily determined by the appropriate literary convention.« Zum Zusammenhang von Schlüsselroman und Realismus vgl. zudem Monika Ritzers Eintrag im Reallexikon der Literaturwissenschaft, die *Realismus* als ästhetischen Begriff definiert, der »die Kunst in Gegenstand und Gestaltungsweise der Realität verpflichtet.« Und weiter: »Diese Gestaltung von Erfahrungswelt verlangt deskriptiv erzeugte Anschaulichkeit, Sichtbarmachung innerer Vorgänge, Konkretheit und Plastizität der Gegenstandsdarstellung durch die Betonung des Individu-

Theodor Fontane in einem Essay über Willibald Alexis, und hebt das »Detail«, das »Individuelle« als »Träger unserer Teilnahme« hervor.[125] ›Normale‹ Leser gehen in vielen Fällen davon aus, dass eine literarische Figur, die ihnen besonders plastisch erscheint, ein Vorbild in der Realität besitzt. So lässt sich auch der Versuch Nathan Zuckermans in *Zuckerman Unbound* erklären, die ständige Identifizierung seines eigenen Lebens mit dem seiner Figur Carnovsky als Kompliment zu verstehen: »Zuckerman tried taking it as praise – he had made real people believe Carnovsky real too.«[126] So überzeugend sei ihm der Entwurf seiner fiktiven Figur gelungen, dass seine Leser davon ausgehen müssten, es handele sich um eine reale Person. In diesem Sinne wäre dann die ständige Identifizierung und damit einhergehende Belästigung, die sich Zuckerman gefallen lassen muss, eigentlich das Resultat seines Genies als Verfasser realistischer Werke. Dazu passt wiederum Fontanes Postulat, der beste Roman sei jener, »dessen Gestalten sich in die Gestalten des wirklichen Lebens einreihen, so daß wir in Erinnerung an eine bestimmte Lebensepoche nicht mehr genau wissen, ob es gelebte oder gelesene Figuren waren«.[127]

Diese Unterscheidung zwischen gelebten und gelesenen Figuren ist es aber, die von den Autoren im Fall einer entschlüsselnden Lektüre oft vehement eingefordert wird. Dem ästhetischen Anspruch, die Figuren lebenswahr, so nah wie möglich an realen Personen zu entwerfen, steht der autonomistische Rezeptionsimperativ entgegen, die Figuren nicht mit Personen der Alltagswirklichkeit zu verwechseln. Diese gegensätzlichen Forderungen machen realistische Werke besonders anfällig für Schlüsselromanlektüren. Die Figuren sollen *wie* reale Menschen wahrgenommen, nicht aber *als* reale Menschen gelesen werden. Dem steht der produktionsästhetische Grundverdacht der Leser entgegen. Lebensnähe wird demnach durch Materialfülle und Materialnähe hergestellt; eine fiktive Figur ist in diesem Sinne niemals eine *creatio ex nihilo*, sondern immer, und gerade, wenn sie besonders lebensnah erscheint, in irgendeiner

ell-Besonderen, Normalität der Person (›mittlerer Held‹) und Stoffbereiche (soziale Repräsentativität).« Monika Ritzer: Realismus 1. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band 3, Berlin/New York, S. 217-221, hier S. 219.

125 Vgl. G.M.Rösch: Clavis Scientiae, S. 164.

126 P. Roth: Zuckerman Unbound, S. 8.

127 Theodor Fontane: Paul Lindau. Der Zug nach dem Westen, zitiert aus Katharina Grätz: ›Nicht bloß Typ und nicht bloß Individuum‹. Figuren in Theodor Fontanes Gesellschaftsromanen. In: Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung, hg. von Lilith Jappe, Olav Krämer und Fabian Lampart, Berlin/Boston 2012, S. 258-279, hier S. 262.

Form aus dem Leben entnommen. Manche Figuren erscheinen, so könnte man diese Ansicht zusammenfassen, einfach zu real, um erfunden sein zu können.

Es ist kaum verwunderlich, dass viele Autoren dieser Vorstellung mit Skepsis gegenüberstehen: Ihre Kraft der Eigenschöpfung wird vor dem Hintergrund dieser produktionsästhetischen Annahme nämlich empfindlich eingeschränkt. Statt davon auszugehen, dass eine Figur ihre Lebensnähe dem realen Vorbild verdankt, soll Lebensnähe als Rezeptionseffekt lieber der meisterhaften Gestaltung realistischer Figuren durch den Autor zugeschrieben werden. Identifizierungen realer Vorbilder werden allerdings auch aus der umgekehrten Perspektive erklärt: Man habe die zeitgenössische Gesellschaft so stark in ihrem Kern getroffen, dass Leser gar nicht umhinkommen könnten, sich angesprochen, das heißt ›gemeint‹, zu fühlen. Entsprechend äußerte sich Wolfgang Koeppen in seiner Polemik »Die elenden Skribenten«, die er als Antwort auf referenzialisierende Lektüren seines Zeitromans *Tauben im Gras* (1951) veröffentlichte. Koeppens Zorn gilt einer »schreckliche[n] Mode«, die in den »Grenzbezirken der Dichtung und der Wirklichkeit« entstanden sei: »Leser und Analphabeten identifizieren sich mit Romancharakteren […].«[128] Mit einer Mischung aus Ärger und Stolz konstatiert er:

> [I]ch wollte das Allgemeine schildern, das Gültige finden, die Essenz des Daseins, das Klima der Zeit, die Temperatur des Tages, und ich scheine, mehr als ich vermuten durfte, das Verbreitete und das Bezeichnende getroffen zu haben, denn wie wäre es sonst zu erklären, daß sich für einige meiner Romanfiguren in den Unterhaltungen gleich *mehrere* Bewerber, *mehrere* angebliche Urbilder gemeldet haben […].[129]

Die Tatsache, dass sich für einige der Figuren mehrere Kandidaten als Vorbilder zu erkennen gegeben haben, widerlegt für Koeppen grundsätzlich den Vorwurf, es habe konkrete Modelle gegeben; stattdessen bestätige der Andrang möglicher Urbilder gerade die Gelungenheit des Romans, der sein Ziel, das »Verbreitete« und »Bezeichnende« darzustellen, ganz offenbar erreicht habe – hätten sich sonst so viele durch die Figuren angesprochen, beleidigt oder geschmeichelt gefühlt?

Universalität als Qualitätskriterium erzeugt also ähnliche Verwechslungsgefahren wie die Forderung nach realistischer Detailfülle und Konkretion. Wenn ein Text es sowohl vermag, die gesellschaftlichen Typen in ihrer Essenz darzustellen, als auch diese Typen als plastische Figu-

128 W. Koeppen: Die elenden Skribenten, S. 231.
129 W. Koeppen: Die elenden Skribenten, S. 234.

ren zum Leben zu erwecken, dann wird er Entschlüsselungen mit hoher Wahrscheinlichkeit herausfordern. Der Wiedererkennungswert von Figuren in realistischen Texten als Qualitätskriterium bedingt den potentiellen Kollateralschaden der Identifizierung realer Vorbilder. Nur so lässt sich erklären, warum Koeppen einerseits gegen die referenzialisierenden Lektüren seines Romans polemisiert, andererseits im gleichen Atemzug diese identifizierenden Lektüren – ›Das bin doch ich!‹ – als Kompliment an den eigenen Text versteht. Die widersprüchliche poetologische Prämisse, die hinter dieser Mischung aus Selbstlob und Missbilligung steht, lässt sich so formulieren: Je ›besser‹ der Text, das heißt je mehr er den vorgegebenen ästhetischen Kriterien entspricht, desto größer auch die Gefahr der Schlüsselromanlektüre.[130]

Von hier lässt sich ein Bogen zurück zu der rezeptionstheoretischen These meiner Arbeit schlagen, dass nämlich Schlüsselromanlektüren eine naheliegende Rezeptionsmöglichkeit fiktionaler Texte darstellen. Die Voraussetzungen, die dazu führen, solche Rezeptionsvorgänge mit einer gewissen Zwangsläufigkeit hervorzubringen, finden sich (1) in der kognitiven Ökonomie des Lesens, welche die fiktiven Welten so nah wie möglich an der eigenen Erfahrungswirklichkeit konstruiert; sie manifestieren sich (2) in einem produktionsästhetischen *Grundverdacht*, nämlich der unter nicht-professionellen Lesern weitverbreiteten Ansicht, der Autor habe das Material für seine Fiktionen aus der eigenen Erfahrung geschöpft. Diese populäre Annahme wird (3) durch die Darstellungsweise von Texten, die sich im weitesten Sinne einer mimetischen Ästhetik verschrieben

130 Das widersprüchliche Verhältnis zwischen der erhofften Universalität fiktiver Personen und der Forderung nach detaillierter Konkretion der einzelnen Figuren – der Widerspruch zwischen Typik und Lebensnähe also – wurde bereits in der Frühphase der Geschichte des modernen Romans diskutiert. Vgl. C. Gallagher: The Rise of Fictionality, die darauf hinweist, dass die Romanfiguren des 18. Jahrhunderts, obwohl sie im Sinne der herrschenden Poetologie als Exemplifikationen einer ganzen Klasse (»species«) entworfen werden sollten, schnell zu ›spezifisch‹ wurden, um alle Mitglieder dieser Klasse bezeichnen zu können: »The excessive and irrelevant detail of any individualized instance tended to obscure the view of its supposed class, and consequently mideighteenth-century authors entered into numerous disputes over how typical a character's behavior needed to be before it could be judged ›probable‹« (S. 344). Zum einen sollten die Figuren eine gesellschaftliche Klasse verkörpern, zum anderen sollten sie den Leser durch den Realismus oder die Wahrscheinlichkeit der Darstellung überzeugen. Zu den historischen Wurzeln dieses Problems vgl. zudem Robert Newsom: A likely story. Probability and Play in Fiction, New Brunswick 1989.

haben, bestätigt: Lebensnähe und soziokulturelle Typisierung erzeugen Wiedererkennbarkeit. Identifikation mit den Figuren als Rezeptionsabsicht kann zu unerwünschten Identifizierungen von Vorbildern führen.

Diese Voraussetzungen sind allerdings nicht allein schon in der Lage, Schlüsselromanlektüren zwingend herauszufordern. Dazu bedarf es gewisser Indikatoren, die eine solche Lektüreform zumindest unterschwellig nahelegen – Anzeichen dafür, dass der fiktionale Text partiell als faktual gelesen werden kann. Der Verdacht, für manche der Figuren eines Romans existierten realweltliche Referenten, muss also durch paratextuelle oder textinterne Signale geweckt werden. Diese *Faktualitätssignale* indizieren im Gegensatz zu Fiktionssignalen das realweltliche Substrat der dargestellten Welt.[131] Die Analyse rezeptionstheoretischer Voraussetzungen von Schlüsselromanlektüren hat gezeigt, dass schon wenige Faktualitätssignale ausreichen, um einen allgemeinen Faktualitätsverdacht hervorzurufen. Ein geringes Verdachtsmoment genügt bereits, um die Frage herauszufordern, was real ist und was erfunden. Im Gegensatz dazu steht die autonomistische Annahme, Realien aller Art würden durch die ästhetische Durchsetzungskraft der Fiktionalität gleichsam absorbiert. Angesichts der weitverbreiteten Identifizierungen realer Modelle erscheint mir dieses Fiktionskonzept als nicht angemessen. Anhand einer Vielzahl von Rezeptionsereignissen lässt sich zeigen, wie problematisch Fiktionalität als Status eines Textes ist.

Die geforderte Autonomie von fiktionalen Texten kann nicht allein durch einen Rezeptionsimperativ durchgesetzt werden, der wie selbstverständlich alle Bezüge zur textexternen Realität ausschaltet und alle Realien fiktionalisiert. Im Gegenteil: Die verarbeiteten Ereignisse und Vorbilder unterwerfen sich nicht ohne Weiteres einer verordneten *Fiktionalisierung*, sondern führen – so die hier vertretene These – zu einer *Faktualisierung* des literarischen Textes, wenn ihre Referenzialisierbarkeit nicht ausreichend verschleiert wird. Gemeint ist damit, dass sich der Verdacht, es gebe reale Vorbilder, schnell auf die Gesamtheit eines fiktionalen Textes ausbreitet. Die eindeutige Identifizierung einer einzelnen Figur führt in vielen Fällen dazu, dass andere Figuren des Textes auch unter Faktualitätsverdacht gestellt werden – ein Rezeptionsprozess, der zeigt, wie hochgradig instabil und umkämpft der fiktionale Status eines Textes sein kann. Der Geltungsanspruch auf Fiktionalität, markiert beispielsweise durch die Gattungsbezeichnung ›Roman‹, reicht nicht aus, um die gewünschte Rezeptionshaltung zu erzwingen. Es bedarf also eines Fiktionskonzepts, das der Fragilität der Fiktionalität Rechnung trägt.

131 Vgl. Kap. 3.2.

2.5 Fiktionalität und Grenzverletzung: Pseudo-fiktive Objekte

Eine Untersuchung der Gattung Schlüsselroman zeigt, dass der Grenze von Fiktionalität und Faktualität ein diskursiver Streitwert zukommt. Grenzverletzungen können Kontroversen, Skandale oder Gerichtsprozesse auslösen. Ein Fiktionskonzept, das diesen Beobachtungen gerecht werden kann, muss zum einen berücksichtigen, dass die Grenze zwischen Fiktionalität und Faktualität eine gesellschaftliche Funktion besitzt, und zum anderen, dass diese Grenze eine umkämpfte und durchlässige Front bezeichnet. Dadurch ergeben sich Probleme in Bezug auf geläufige Fiktionskonzepte, sowie spezielle Fragen in Bezug auf den fiktionstheoretischen Status von Schlüsselromanfiguren.

Das hier vertretene Fiktionskonzept richtet sich gegen zwei »Hauptströme der Fiktionstheorie«.[132] Zum einen gegen den bereits besprochenen *Autonomismus*, dem es darum geht, die Grenze zwischen Fiktionalität und Faktualität als absolute festzusetzen; zum anderen gegen den sogenannten *Panfiktionalismus*, dem es darum geht, diese Grenze zu nivellieren. Beide Strömungen können hybriden, potentiell skandalösen Phänomenen wie Schlüsselromanen und Schlüsselromanlektüren nicht gerecht werden, da die soziale Instabilität der Fiktionalität in diesen Theorien keine Rolle spielt. Im Falle des Autonomismus wird die Stabilität des Status behauptet und verordnet – ein fiktionales Werk muss auch fiktional gelesen werden; im Falle des Panfiktionalismus sind alle sprachlichen Äußerungen in gewisser Hinsicht als fiktional anzusehen, was die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion des Konzepts hinfällig macht.[133]

Gerade in Abgrenzung zu panfiktionalistischen Annahmen lässt sich ein Fiktionskonzept konturieren, das für die Untersuchung des Identifizierungsproblems angemessen erscheint: Der Panfiktionalismus vertritt im weitesten Sinne die Annahme, dass eine Unterscheidung fiktionaler und faktualer Texte nicht möglich ist. Grundlegend dafür ist zum einen ein sprach- und erkenntnistheoretischer Skeptizismus, der die Möglichkeit der Referenz auf eine objektive, außerhalb der subjektiven Wahrnehmung liegende Realität bestreitet; zum anderen wird die Abgrenzung fik-

132 Vgl. P. Blume: Fiktion und Weltwissen, S. 11; die folgenden Ausführungen zu Autonomismus und Panfiktionalismus beziehen sich auf ebd., S. 11-23.

133 Einen Überblick über fiktionstheoretische Positionen bietet Monika Fludernik: Fiction vs. Non-Fiction. Narratological Differentiations. In: Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger, hg. von Jörg Helbig, S. 85-104. Zudem Gérard Genette: Fiktion und Diktion, übers. von Heinz Jatho, München 1992.

tionaler von faktualen Texten ausgehend von der Beobachtung, dass auch faktuale Texte auf überlieferte Plotstrukturen und Tropen zurückgreifen, infrage gestellt. Die ›literarische‹ Konstruktionsleistung solcher Texte wird, wie Eva-Maria Konrad angemerkt hat, »als etwas Künstliches, der Wirklichkeit selbst nicht Inhärentes angesehen – und damit nicht nur als Akt der Interpretation, sondern der Fiktionalisierung«.[134] Der Panfiktionalismus geht also davon aus, dass die Verwendung jeglicher Gestaltungsmittel, die dem Literarischen entstammen, eine Fiktionalisierung auch faktualer Texte zur Folge haben muss: Literarisierung führt zur Ent-Referenzialisierung der Texte.[135]

Der Panfiktionalismus hat bereits einige Kritiken hervorgerufen, die nicht noch einmal paraphrasiert werden sollen.[136] Die Auseinandersetzung mit dem Konzept dient primär dazu, wichtige Aspekte des hier vertretenen Fiktionsbegriffs zu beleuchten. Zunächst soll das epistemologische Problem der Referenz adressiert werden. Eine Arbeit über Schlüsselromane wird viel mit Problemen der Referenz und referenzialisierenden Lektüren beschäftigt sein, und die Frage stellt sich, worauf eigentlich referiert wird. Dem radikalen Skeptizismus, der davon ausgeht, dass überhaupt nicht referiert werden kann, soll die geläufige Annahme eines »konventionalisierte[n] Wirklichkeitsmodells« entgegengehalten werden. Dazu Konrad:

> Selbst wenn ein Bezug auf die Wirklichkeit selbst nicht möglich ist, lässt sich für fiktionale und faktuale Texte doch nach wie vor eine Referenz auf unterschiedliche Welten behaupten: entweder auf eine durch

134 Eva-Maria Konrad: Panfiktionalismus. In: Fiktionalität. Ein Interdisziplinäres Handbuch, hg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe, Berlin/Boston 2014, S. 235-254, hier S. 247.

135 Vgl. Gottfried Gabriel: Fakten oder Fiktionen? Zum Erkenntniswert der Geschichte. In: Historische Zeitschrift 297.1 (2013), S. 1-26. Gabriel kritisiert aus philosophischer Perspektive die Vorstellung, die ›Gemachtheit‹ eines Textes, die Konstruktionsleistung des Autors also, würde die dargestellten Gegenstände fiktionalisieren, S. 8: »Konstruieren und Fingieren sind verschiedene ›Mach‹-Arten. Ersteres unterliegt den weltimmanenten Bedingungen des Daseins und des Soseins. Letzteres nicht.«

136 Aus unterschiedlicher Perspektive vgl. Gottfried Gabriel: Fact, Fiction and Fictionalism. Erich Auerbach's Mimesis in Perspective. In: Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation, hg. von Bernhard F. Scholz, Basel/Tübingen 1998, S. 33-43; Klaus W. Hempfer: Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 100 (1990), S. 109-137; Andreas Kablitz: Kunst des Möglichen. Prolegomena zu einer Theorie der Fiktion. In: Poetica 35 (2003), S. 251-273.

> Konventionen etc. als ›real‹ ausgezeichnete Welt oder auf andere, diesen Konventionen nicht entsprechende Welten.[137]

Was fiktionale Texte grundsätzlich auszeichnet, ist, dass sie nicht den Anspruch erheben, auf die konventionalisierte Alltagwirklichkeit zu referieren, während sich faktuale Texte zu Referenzen verpflichtet sehen. Die These, dass die Wirklichkeit, auf die faktuale Texte referieren müssen, im Sinne des Konstruktivismus keine letztgültige ontologische Dignität besitzt, ist letztlich banal. Selbstverständlich handelt es sich bei dem, was im Folgenden als *Alltagswirklichkeit* bezeichnet werden soll, um ein gesellschaftlich ausgehandeltes, institutionalisiertes Wirklichkeitsmodell, dessen Wahrnehmung und Beschreibung sich von Perspektive zu Perspektive stark unterscheiden kann.[138] Allerdings sind die Möglichkeiten idiosynkratischer Identitätsentwürfe stark eingeschränkt. Wer in einer Gesellschaft überleben und sich an Kommunikationsakten erfolgreich beteiligen möchte, muss sich dem Kern dessen, worauf sich eine Gesellschaft als Realität geeinigt hat, unterwerfen. Mit *Alltagswirklichkeit* ist genau das gemeint: die institutionalisierte Realität, die es einer Gesellschaft zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt möglich macht, einen funktionstüchtigen Alltag zu gestalten.[139]

Daran anschließend lässt sich die Unterscheidung von Fiktionalität und Faktualität ausgehend von ihrer gesellschaftlichen Funktion definieren, und zwar gerade dort, wo es um Schlüsselromane geht. Dass es unmöglich ist, die Grenze zwischen den beiden Statusbeschreibungen aufzuheben, zeigt sich etwa dann, wenn sich das Konfliktpotential, welches dieser Grenze inhärent ist, in einem öffentlichen Skandal entlädt: Die betroffenen Vorbilder erkennen sich in den Figuren wieder, fühlen sich verletzt, zuweilen kommt es zu Gerichtsprozessen. Die beschuldigten Autoren berufen sich auf die Fiktionalität ihrer Texte, die auch ihren literarischen Wert bestimmt, und wehren sich gegen den Vorwurf, ihre Texte könnten faktual gelesen werden. Den Autoren wird wiederum vorgewor-

137 E.-M. Konrad: Panfiktionalismus, S. 244.

138 F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 69-76.

139 Vgl. auch die Kritik eines »pauschalen ›Panfiktionalismus‹« bei Christian Klein und Matías Martínez: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, hg. von dens., Stuttgart/Weimar 2009, S. 1; Klein und Martínez weisen ebenfalls darauf hin, dass erzählerische faktuale Texte (»Wirklichkeitserzählungen«) zwar in »erheblichem Maße« Realität konstruieren, dass sie aber eben auch »auf eine intersubjektiv gegebene Wirklichkeit bezogen« sind.

fen, sich hinter dem Schutzschild der Fiktionalität zu verstecken etc. – deutlich zeigt sich jedenfalls an solchen Diskussionsereignissen, dass die Grenze zwischen Fiktionalität und Faktualität weder als eine feste Demarkationslinie angesehen werden kann, noch im Sinne eines radikalen Konstruktivismus als epistemologisch naiv verabschiedet werden sollte. Man wird der Bedeutung des Konzepts Fiktionalität nur dann gerecht, wenn man es in seiner gesellschaftlichen Funktionalität begreift.

Demgemäß soll Fiktionalität verstanden werden als eine soziale Institution, eine »Praxis des geteilten Konventions- oder Regelwissens«.[140] Als fiktional werden solche Texte gelesen, die mit einem entsprechenden Geltungsanspruch auftreten, die nämlich durch paratextuelle und textinterne Signale dem Leser zu verstehen geben: In diesem Text wird, zumindest, was die bedeutenden Figuren angeht, nicht auf die Alltagswirklichkeit referiert. Es handelt sich zunächst also um ein Versprechen des Autors an den Leser. Mit dem fiktionalen Geltungsanspruch wird ein ›Fiktionsvertrag‹ geschlossen, der von beiden Seiten auch gebrochen werden kann.[141] Gerade in Bezug auf Schlüsselromane und Schlüsselromanlektüren erscheint das Kontraktmodell als besonders plausibel, da ein Vertragsbruch zu entsprechend starken Irritationen und Sanktionen führen kann.

Ein Text, der als Schlüsselroman gelesen wird, unterliegt dann – jedenfalls partiell – den Regeln, die für faktuale Texte gelten. Diese Regeln umfassen einen Anspruch auf Verifizierbarkeit und die Möglichkeit, den Autor für die Äußerungen des Textes verantwortlich zu machen. Fragen, die sich bei fiktiven Figuren verbieten würden, werden dann, zumindest im Modus des Verdachts, auch an einen als fiktional markierten Text herangetragen: Ist das, was über eine Person gesagt wird, überhaupt zutreffend? Und hat der Autor überhaupt das Recht, diese Aussagen zu tätigen? Die Frage, ob Anna Karenina sich wirklich das Leben genommen hat, lässt sich nicht durch einen Abgleich mit der Alltagsrealität verifizieren oder falsifizieren. Da die Figur durch den Text erst entworfen wurde, kann diese Frage nur in Bezug auf das, was in der fiktiven Welt der Fall ist, beantwortet werden.[142] Auch kann dem Autor Leo Tolstoi nicht der

140 Tobias Klauk und Tilmann Köppe: Bausteine einer Theorie der Fiktionalität. In: Fiktionalität. Ein Interdisziplinäres Handbuch, hg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe, Berlin/Boston 2014, S. 3-34, hier S. 7. Das Institutionsmodell wird auf Peter Lamarques und Stein Haugom Olsens einflussreiche Studie: Truth, fiction, and literature. A philosophical perspective, Oxford 1994 zurückgeführt.

141 U. Eco: Im Wald der Fiktionen, S. 103.

142 Auf das Kriterium der Falsifizierbarkeit zur Bestimmung faktualer Texte weist auch G. Gabriel: Fakten oder Fiktionen, S. 15 hin; ähnlich Reinhart Ko-

Vorwurf gemacht werden, Anna Karenina verleumdet zu haben, zumindest nicht im Sinne einer Verletzung des Persönlichkeitsrechtes; denn dieser Vorwurf kann einem Text nur dann gemacht werden, wenn er auf außerfiktionale Personen referiert. Dagegen konnte Klaus Manns Roman *Mephisto* an den Regeln faktualer Texte gemessen werden, da sich im Rezeptionsprozess die Gewissheit durchsetzte, dass es sich um einen Schlüsselroman handelte. Aufgrund deutlicher Textsignale wurde die fiktive Figur Hendrik Höfgen mit der realen Person des Schauspielers und Regisseurs Gustaf Gründgens mehr oder minder gleichgesetzt. Damit konnte dem doch eigentlich fiktionalen Roman der fiktionsungemäße Vorwurf gemacht werden, er entstelle die Wirklichkeit.

Das bezog sich im Falle *Mephistos* unter anderem auf die Figur der schwarzen »Prinzessin Tebab«, mit der Höfgen eine sadomasochistische Beziehung unterhält. Klaus Manns Mutter Katia etwa brachte in einem Brief an den Sohn ihre Missbilligung über dieses erfundene Detail zum Ausdruck: »Auch mit dem negroiden Masochismus bin ich nicht ganz einverstanden, aber dies wohl wirklich mehr aus Billigkeitsgründen, weil ich das Gefühl habe, daß man bei einem Schlüsselroman (etsch!) einer so bis ins Kleinste der Wirklichkeit nachgebildeten Gestalt dergleichen eigentlich nicht anhängen darf.«[143] Katia Mann misst *Mephisto* an einem Maßstab, der eigentlich nur für faktuale Texte gilt. Die »Billigkeitsgründe«, die herangezogen werden, um die fehlende Faktentreue des Romans zu kritisieren, sind konstitutiv für faktuale Texte. Erst die Einordnung *Mephistos* als Schlüsselroman macht es möglich, ein literarisches Werk, das durch Fiktionssignale wie die Gattungsbezeichnung ›Roman‹ oder die Verwendung fiktiver Namen den Status der Fiktionalität für sich beansprucht, dafür zu kritisieren, dass es einer realen Person etwas ›anhänge‹.[144]

selleck: Vorgriff auf Unvollkommenheit. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (1999), S. 146-149, hier S. 149: Die Texte der Historiker verlangten »Korrektur, Verbesserung oder Widerlegung«, Methoden, die »mit sprachlichen Kunstwerken nicht zu machen« seien. Vgl. dagegen Wolfgang Huemer: Gibt es Fehler im fiktionalen Kontext? Grenzen der dichterischen Freiheit. In: Was aus Fehlern zu lernen ist in Alltag, Wissenschaft und Kunst, hg. von Otto Neumaier, Berlin/Münster/Wien 2010, S. 211-227.

143 Katia Mann: Brief an Klaus Mann vom 23.11.1936, zitiert aus E. Spangenberg: Karriere eines Romans, S. 127.

144 Zu *Mephisto* vgl. B. Seiler: Die leidigen Tatsachen, S. 245-250; G.M.Rösch: ›Dein Mephisto ist interessanter als der Wirkliche …‹; Anja Schiemann: Persönlichkeitsrechtsverletzungen contra Kunstfreiheit. Die *Mephisto*-Entscheidung und ihre Auswirkung auf die neuere Rechtsprechung. In: Justitiabilität

So begründete der Bundesgerichtshof im März 1968 dann auch das Verbot des Romans: Der Autor habe das Lebensbild Gustaf Gründgens »durch frei erfundene Zutaten grundlegend negativ entstellt«.[145] Es handelt sich um ein Urteil, das aus der Perspektive geläufiger Fiktionstheorien absurd erscheinen muss, denn das freie Erfinden ist es ja gerade, welches die Fiktionalität des Textes nicht nur bezeugt, sondern auch erzeugt. Die Integration fiktiver Details müsste die Realie ›Gustaf Gründgens‹ demnach eigentlich fiktionalisieren und das reale Vorbild der ästhetischen Vision des Autors unterwerfen, um eine referenzialisierende Lektüre auszuschließen und eine fiktionstypische Rezeptionshaltung zu erzwingen. Geschehen war allerdings das genaue Gegenteil. Die Wiedererkennbarkeit der Person Gründgens hatte zu einer Faktualisierung des Textes geführt. Daraus lassen sich im Wesentlichen zwei Vorwürfe ableiten, die gegen *Mephisto* vorgebracht wurden und die eigentlich nur für faktuale Texte gelten: Nämlich zum einen, Fehler bei der Repräsentation von realen Personen gemacht, und zum anderen, diese Personen dadurch verleumdet zu haben.

Für die Betroffenen der Verschlüsselung und die Richter spielte es zudem keine Rolle, dass der Stoff im Roman selbst mit ästhetischen Mitteln gestaltet worden war. Der Text wurde trotzdem als partiell faktual gelesen. Ausschlaggebend für die Rezeptionshaltung, die sich im Diskurs um das Buch durchzusetzen vermochte, waren vorwiegend die Faktualitätssignale, die nahelegten, dass für die Figur des Hendrik Höfgen ein Vorbild in der Alltagswirklichkeit existierte. Auszugehen ist in diesem Fall von einer Situation der gescheiterten literarischen Kommunikation: Der fiktionale Geltungsanspruch eines Autors rief nicht die entsprechende fiktionstypische Rezeptionshaltung bei den Adressaten hervor, sondern wurde stattdessen mit einer faktualitätstypischen Haltung gelesen.

Klaus Manns Abwehr solcher Lektüren erscheint auch eher unglaubhaft. Als ideologische Waffe gegen die Nationalsozialisten sollte der Roman exemplarisch den Aufstieg eines Karrieristen darstellen, der sich durch Ehrgeiz und Gefallsucht korrumpieren lässt. Dass Gustaf Gündgens, der ehemalige Kollege und Schwager des Autors, dabei als Vorbild hatte herhalten müssen, war kaum zu übersehen. Trotzdem verwahrte sich Mann in dem bereits zitierten Telegramm an die *Pariser Tageszeitung* dagegen, »Romane um Privatpersonen zu schreiben«. Ziel sei es

und Rechtmäßigkeit. Verrechtlichungsprozesse von Literatur und Film in der Moderne, hg. von Claude D. Conter, Amsterdam 2010, S. 27-45.

145 Bundesgerichtshof: Beschluss vom 20.3.1968, zitiert nach B. Seiler: Die leidigen Tatsachen, S. 246.

gewesen, »die Erkenntnis und die Gefühle«, welche die Erfahrung des Exils und des Aufstiegs der Nazis mit sich gebracht hatten, in einer Figur zu »verdichten«, was allein in einer »dichterischen«, einer »repräsentativen«, eben einer »erfundenen« Figur geschehen könne. Es handele sich eben nicht um ein Porträt (gemeint seien nicht »dieser oder jener«), sondern um einen »symbolische[n] Typus«.[146]

Der Verweis auf die Exemplarität einer Figur gehört zu den geläufigen Verteidigungsstrategien gegen den Schlüsselromanverdacht. Diese Strategie wird, wie der Fall *Mephisto* zeigt, von Autoren auch dann zum Einsatz gebracht, wenn die Referenzialisierungsmöglichkeiten unübersehbar sind. Klaus Mann musste davon ausgehen, dass die Figur Höfgen als Gründgens gelesen werden würde. Warum hätte er sonst den Lebens- und Karriereweg des ehemaligen Freundes so genau nachvollzogen, und warum hätte der alliterierende Name seiner Figur sonst so augenfällig auf den Namen des Vorbilds anspielen sollen (Hendrik Höfgen – Gustaf Gründgens)? Der Verweis des Autors auf die Exemplarität der Figur und das Verbot einer Schlüsselromanlektüre erscheinen in diesem Fall auch als ein Versuch, mögliche Sanktionen abzuwehren, die der Angriff auf eine reale Person zur Folge haben kann.

Vor diesem Hintergrund zeichnen sich die Konturen einer auktorialen Doppelstrategie ab: Einerseits wird der Schlüsselromancharakter des Werkes öffentlich geleugnet, seine Fiktionalität beteuert und das Scheitern der literarischen Kommunikation beklagt, andererseits provozieren die textuellen Faktualitätssignale fast zwangsläufig die Identifizierung realer Vorbilder. Es handelt sich um ein Spiel mit Geltungsansprüchen, das von mehrfachen Vertragsabschlüssen und Kontraktbrüchen geprägt ist. Der Autor veröffentlicht seinen Text mit dem paratextuellen Hinweis ›Roman‹, das heißt mit fiktionalem Geltungsanspruch; dieser Geltungsanspruch wird allerdings durch tatsächliche oder vermeintliche Faktualitätssignale relativiert, was zu einer faktualitätstypischen Rezeptionshaltung führen kann, die dann wiederum vom Autor unter Verweis auf den ursprünglichen Geltungsanspruch verurteilt wird.

Diese Doppelstrategie ermöglicht es dem Roman dann bis zu einem gewissen Grad, die Freiheiten und Lizenzen der Fiktion auch für referenzialisierende Texte in Anspruch zu nehmen, ohne dabei die Regeln und Pflichten, die mit faktualen Texten verbunden sind, einhalten zu müssen. Dagegen stehen wiederum die Versuche der Betroffenen und Teilen der Öffentlichkeit, diese Strategien zu entkräften, indem der Text faktualisiert

146 Klaus Manns Telegramm an die *Pariser Tageszeitung* zitiert nach E. Spangenberg: Karriere eines Romans, S. 114.

wird, was bedeutet, dass der Autor für seine Referenzen zur Verantwortung gezogen werden kann. Schlüsselromane kennzeichnet ein Spiel mit Verschleierungen, eine Fassadenschieberei von Geltungsansprüchen, an der sich illustrieren lässt, dass es sich bei Fiktionalität und Faktualität um gesellschaftliche Aushandlungsphänome handelt. Ein Text kann, je nach Rezeptionskontext, seinen Status verlieren oder im Bewusstsein der Rezipienten zwischen den beiden Statusbeschreibungen oszillieren.[147]

Es gibt eine Vielzahl unterschiedlicher Kontextfaktoren, die Schlüsselromanlektüren begünstigen oder verhindern können. Besonders die Verbreitung des Entschlüsselungswissens, das ein Rezipient benötigt, um die Ähnlichkeit zwischen einer Figur und ihrem vermeintlichen Vorbild überhaupt feststellen zu können, bezeichnet ein wichtiges Problem. Leser, die nicht wissen, wer Gustaf Gründgens ist, sind nicht in der Lage, *Mephisto* als Schlüsselroman zu lesen, für sie wird der Roman seinem fiktionalen Geltungsanspruch gerecht.[148] Fiktionalität als Textstatus ist in gewisser Weise relativ (zu den Gegebenheiten der Kommunikationssituation), ohne dabei aber, im Sinne eines Panfiktionalismus, als Beschreibungskategorie überflüssig zu werden. Im Gegenteil: Gemäß dem fiktionstheoretischen Institutionsmodell zeigt die Unterscheidung ihre Bedeutung vor allem dort, wo die konventionalisierten Regeln dieser Institution verletzt werden – was zu Skandalen führen kann und im Extremfall vor Gericht endet.

* * *

Was aber bedeutet das für den fiktionstheoretischen Status einer Figur wie Hendrik Höfgen? Handelt es sich um eine fiktive Person, wie der fiktive Name und der Status als Romanfigur vermuten lassen? Oder handelt es sich um eine tatsächliche Person, die einen Referenten in der Alltagswirklichkeit besitzt? Für diese Ansicht sprechen die offenkundigen Ähnlichkeiten zwischen Figur und Vorbild. Der deutlichste Indikator für die Realität eines Textelements ist die Namensidentität zwischen diesem Element und seinem Referenten in der Alltagswirklichkeit. Ein historiographischer Text, der eine Figur namens Napoleon auftreten lässt, referiert in der Regel auch auf den realen Napoleon, muss sich also an die jeweilig geltenden Regeln faktualer Texte halten. Dagegen lässt sich für eine Figur wie Oskar Mazerath keine Person in der Alltagswirklichkeit finden, die

147 Kai Mikkonen: Can Fiction Become Fact? The Fiction-to-Fact Transition in Recent Theories of Fiction. In: Style 40.4 (2006), S. 291-312.

148 Zum Problem des Entschlüsselungswissen vgl. Kap. 4.1.

diesen Namen trägt. Es ist also naheliegend, *Die Blechtrommel* als fiktional zu lesen. Folglich ergäbe sich die einfache Formel: Die Erfundenheit einer Figur erweist sich durch die Erfundenheit ihres Namens.

Die Frage nach der fehlenden Namensidentität charakterisiert die Diskussionen um Schlüsselromane in grundsätzlicher Weise. Ist die Tatsache, dass Klaus Mann seiner Figur Hendrik Höfgen einen erfundenen Namen gegeben hat, schon Beweis genug, dass es sich auch um eine erfundene Figur handelt? (Hendrik Höfgen kann nicht Gustaf Gründgens sein, da die beiden unterschiedliche Namen tragen.) Dagegen spricht, dass Schlüsselromane gerade dadurch charakterisiert werden, dass die gewählten Namen der Figuren nur Masken sind, hinter denen sich klar erkennbare Personen der Alltagswirklichkeit verbergen.

Im Folgenden möchte ich die fiktionstheoretischen Probleme skizzieren, die sich für Namensidentität als Indikator für Fiktionalität oder Faktualität ergeben können. Dabei werde ich auf Zipfels systematische Unterscheidung zwischen *nicht-realen* Objekten, das heißt solchen Objekten, die offenkundig erfunden sind, *realen* Objekten, die identifizierbare Referenten in der Alltagswirklichkeit besitzen, und *pseudo-realen* Objekten, die zwar auf die Wirklichkeit referieren, »sich jedoch explizit und signifikant von ihren realen Entsprechungen unterscheiden«, zurückgreifen.[149] Diese Liste soll durch die Kategorie der *pseudo-fiktiven* Objekte ergänzt werden, die sich zur Beschreibung von Schlüsselromanfiguren am besten eignet.

Zipfels Einteilung geht vom Problem der Namensidentität aus. Reale und pseudo-reale Objekte referieren, tatsächlich bzw. scheinbar, auf die außerliterarische Alltagswirklichkeit. Dies geschieht zunächst mithilfe der Benennung. Wenn ein Roman in der Stadt Berlin spielt, dann ist es die Nennung des Stadtnamens, die den Leser ihren Status als Realie unmittelbar erkennen lässt. Das gilt auch für pseudo-reale Objekte: Erst die Nennung eines realen Namens führt dazu, dass die Leser überhaupt die Figur mit ihrer angeblich realen Entsprechung vergleichen und fiktive Abweichungen feststellen können. Fehlende Namensidentität dagegen indiziert

149 F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 97. Zum generellen Problem ›realer Entitäten‹ vgl. ders., S. 90-102: Die systematische Unterscheidung der Objekte führt Zipfel zurück auf Terence Parsons: Nonexistent Objects, New Haven 1980, der zwischen *native objects* (der Geschichte eigenen und durch die Geschichte erst hervorgebrachten Objekten), und *immigrant objects* (die von außerhalb in die Geschichte eingeführten realen Objekten) unterscheidet. Spätere Fiktionstheoretiker haben, wie Zipfel aufzeigt, diese Unterscheidung noch durch die Kategorie der *surrogate objects* erweitert, welche in Zipfels Übersetzung den *pseudo-realen* Objekten entspricht.

zunächst den Status eines nicht-realen Objekts: Keine Stadt mit dem Namen ›Kessin‹ findet sich dort, wo Fontane sie in *Effi Briest* verortet; die Leser sollen also zunächst von der Fiktivität dieses Ortes ausgehen.

Problematisiert wird die Frage nach der Bedeutung von Namensidentität durch den Umstand, dass es Texte gibt, die sich als fiktional ausweisen, aber reale Figuren enthalten. Der Status dieser Figuren ist ein vieldiskutiertes Problem der Fiktionstheorie. So lässt sich zum Beispiel fragen, ob die Figur des Napoleon in Tolstois *Krieg und Frieden* eine fiktive Person ist, da sie in einem Roman vorkommt. Bei Tolstoi ist durchaus der reale Napoleon gemeint und nicht, wie im Fall des Ebers Napoleon in George Orwells *Animal Farm*, ein symbolisches Konstrukt.[150] Dennoch wird von der Figur mit den Mitteln fiktionaler Literatur erzählt, einschließlich längerer Passagen interner Fokalisierung. Die Darstellung hält sich also, obwohl sie von realen Gegenständen handelt, nicht an die Regeln faktualer Texte. Ob Napoleon wirklich gedacht und gefühlt hat, was Tolstoi repräsentiert, lässt sich nicht endgültig verifizieren. Zudem ist die reale Figur im Roman in ein Ensemble fiktiver Figuren eingebettet, für die es keine klar identifizierbaren Referenten in der Alltagswirklichkeit gibt.

Die Kontroverse um den Status solcher Figuren soll an dieser Stelle nicht rekapituliert werden.[151] Im Sinne des kommunikationstheoretischen Fiktionsmodells kann die Figur Napoleon jedenfalls nicht als fiktiv gelesen werden. Im Zusammenhang des rezeptionstheoretischen Befundes soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass der fiktionale Geltungsanspruch eines Textes nicht automatisch alle Elemente des Textes fiktionalisiert. Ebenso wie im Fall von Schlüsselromanen werden die Leser auch bei der Lektüre von *Krieg und Frieden* nicht darauf verzichten, ihr Wissen auf die Lektüre des Textes anzuwenden. Das erscheint bei einer Figur wie Napoleon in Tolstois Roman recht unkontrovers. Die Leser können gar nicht anders, als ihr Wissen über die reale Person mit der Figur, die immerhin denselben Namen trägt, abzugleichen. Daran ändert auch die fiktionstypische Darstellungsweise nichts. Zwar kann die literarische Repräsentation von Napoleons Bewusstseins nicht

150 Vgl. George Orwell: Animal Farm. A Fairy Story, London 2008. Zu den Referenzen in *Animal Farm* vgl. Morris Dickstein: Animal Farm. History as Fable. In: The Cambridge Companion to George Orwell, hg. von John Rodden, Cambridge 2007, S. 133-146.

151 R. Bunia: Faltungen spricht vom »Napoleon-Problem« (S. 150-162); vgl. Ina Schabert: In Quest of the Other Person. Fiction as Biography, Tübingen 1990; Catherine Gallagher: What would Napoleon do? Historical, Fictional, and Counterfactual Characters. In: New Literary History 42.2 (2011), S. 315-336.

beanspruchen, tatsächlich darzustellen, was er in einem bestimmten Moment gedacht hat, sie kann aber den Anspruch vertreten, hypothetisch die Frage zu beantworten, was er gedacht haben könnte. Insofern unterscheidet sich Tolstois Methode in *Krieg und Frieden* nicht wesensmäßig von historiographischer Hypothesenbildung: Wo ein Historiker nicht auf sichere Quellen zurückgreifen kann, erweist sich die Faktualität seiner Darstellung nicht über vollständige Beweisbarkeit, sondern über Plausibilität.[152]

Problematisch wird der Status einer Figur, die denselben Namen trägt wie eine reale Person (und auch auf diese Person referiert) erst dann, wenn die Darstellung der Figur von der tatsächlichen Person stark abweicht, im Fall eines pseudo-realen Objekts also. Als Beispiele lassen sich postmoderne autofiktionale Romane nennen, die einerseits scheinbar den autobiographischen Pakt einhalten, da Erzähler oder Protagonist denselben Namen wie der Autor tragen, die dann aber diesen Pakt wieder aufkündigen, indem sie offenkundig fiktive Elemente in den Text integrieren. Wenn etwa der Roman *Lunar Park* von Bret Easton Ellis damit beginnt, dass der Erzähler – Bret Easton Ellis – in gedrängter Form sein Leben erzählt, ist der Geltungsanspruch, zumindest auf der Textebene, zunächst ein faktualer.[153] Dieser Pakt wird dann wieder gebrochen, da die zweite Hälfte des Romans eindeutig nicht mehr mit dem übereinstimmt, was der Leser über das Leben des Autors weiß: Die Familie (Frau und Kind), deren schleichenden Verfall der Erzähler evoziert, gibt es nämlich gar nicht. Der Eindruck des Fiktionalen wird noch verstärkt durch die Elemente des Schauer- und Horrorromans, die den vermeintlich autobiographischen Bericht nach und nach kontaminieren. Man hat es mit einem Text zu tun, in dem Faktualität durch Namensidentität zwar indiziert wird, die Figur sich aber als fiktiv erweist.[154]

Es zeigt sich, dass Namensidentität, die personale Identität anzeigt, nicht ausreicht, um den Status eines Objekts zu bestimmen. Zwar ist sie, wie das Beispiel der Figur Napoleon in *Krieg und Frieden* verdeutlicht, ein starkes Indiz für die Faktizität eines Textelements, aber keine hinreichende Bedingung. Darüber, wie eine reale Person in einem fiktionalen Text gelesen wird, entscheiden die referentiellen oder nicht-referentiellen Elemente. Der Fall *Lunar Park* exemplifiziert das Problem eines Romans,

152 Vgl. C. Gallagher: What would Napoleon do?, S. 320.

153 Vgl. Bret Easton Ellis: Lunar Park, New York 2005.

154 Vgl. F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 97: »Objekte, die aus der Wirklichkeit entlehnt sind, sich jedoch explizit und signifikant von ihren realen Entsprechungen unterscheiden.«

dessen Protagonist trotz Namensidentität mit dem Autor eine größtenteils fiktive Figur darstellt. Zipfel zählt solche nicht-realen und pseudo-realen Objekte zu den Elementen eines Textes, die als »Fiktivitätsfaktoren der Geschichte« fungieren.[155] Demgemäß trägt die Integration eines pseudo-realen Objekts trotz scheinbarer Referenz durch Verwendung eines realen Namens eher zur Fiktivität der Geschichte und damit zur Fiktionalität des Textes bei.

Dagegen lässt sich fragen, ob die reine Tatsache der Abweichung ausreicht, um eine Figur, die den Namen einer realen Person trägt, zu fiktionalisieren. Das Beispiel *Animal Farm* etwa zeigt, dass selbst in Fällen, in denen es offenkundig um nicht-reale Objekte geht (ein sprechender Eber namens Napoleon), die Verwendung eines Realnamens beim Leser Bedeutungsbestandteile des Vorbildes aktualisieren kann. Das gilt erst recht bei der Figur Napoleon in *Krieg und Frieden,* wo keine starken Abweichungen festzustellen sind. Das gilt aber auch für die Figur des Bret Easton Ellis in *Lunar Park*. Das Weltwissen über den Autor, welches durch die Namensidentität aufgerufen wird, kann durch die fiktiven Abweichungen in der literarischen Gestaltung nicht einfach verdrängt werden. Auch hier handelt es sich um eine rezeptionstechnische Unmöglichkeit. Selbst dort, wo sich die Darstellung der Figur Breat Easton Ellis von der realen Person vollständig entfernt, wird dieses Weltwissen nach wie vor die Lektüre des Romans mitstruktuieren. Zwar referiert die Figur Ellis nicht mehr vollständig auf den realen Ellis der Alltagswirklichkeit. Dieser Umstand allein kann aber den realen Ellis kaum zum Verschwinden bringen.

Eher bewirken die fiktiven Abweichungen eine ständige Irritation des Lesers, denn er muss sich die Frage stellen, warum der Text nicht gleich eine erfundene Figur mit einem erfundenen Namen als Erzähler gewählt hat. Die Irritation der Abweichung gehört, so kann man annehmen, zu den wirkungsästhetischen Strategien des Textes und besitzt eine Funktion innerhalb des Romans. Der Text muss sich nicht an die Regeln der Faktualität halten und kann sich bei allen Abweichungen auf die Lizenzen der Fiktionalität berufen, die Objekte des Textes frei zu gestalten. Allerdings muss die Tatsache, dass im Falle eines pseudo-realen Objekts zunächst der Anschein von Referenz auf die Alltagwirklichkeit erweckt wird, zwangsläufig dazu führen, dass die Leser dieses pseudo-reale Objekt an der Realität messen, und sei es nur, um festzustellen, wie groß die Abweichungen tatsächlich sind.

155 F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 99.

Welcher fiktionstheoretische Status kommt also einer Schlüsselromanfigur wie Hendrik Höfgen zu? Namensidentität ist, wie bereits festgestellt, zwar indikativ, aber nicht ausreichend, um den realen Status eines Objektes zu sichern. Umgekehrt suggeriert ein fiktiver Name zwar die Fiktivität einer Figur, kann sie aber nicht garantieren. Entsprechend verhält es sich auch im Fall von Schlüsselromanen: Fehlende Namensidentität deutet Fiktivität an, beweist sie aber nicht. Bei Schlüsselromanen werden im Rezeptionsprozess durch die Feststellung starker Ähnlichkeiten zwischen der Figur und einer Person der Alltagswirklichkeit partiell faktuale Lektüren hervorgerufen. So kann auch eine Figur, die sich über einen erfundenen Namen als fiktiv vorstellt, von den Lesern als real wahrgenommen werden. Für den Namen Hendrik Höfgen findet sich unmittelbar zwar kein Referent in der Alltagswirklichkeit, aber die deutlichen Ähnlichkeiten der fiktiven Figur Höfgen mit der realen Person Gustaf Gründgens lassen es für den informierten Leser plausibel erscheinen, dass es sich um zumindest partielle Identität handeln muss. Als Analogie zu diesem Problemfall lassen sich Diskretionsstrategien faktualer Texte heranziehen, wie zum Beispiel Zeitungsartikel, in denen die Namen der Akteure von der Redaktion geändert wurden. Die fehlende Namensidentität macht die Personen in diesem Fall natürlich nicht fiktiv. Referenzialisierung wird zwar erschwert – die Identifizierung des Referenten soll ja gerade verhindert werden; das ändert jedoch nichts am faktualen Geltungsanspruch des Textes.

Texten, die in den Verdacht geraten, Schlüsselromane zu sein, wird der Vorwurf gemacht, mit ähnlichen Strategien zu arbeiten, nur eben nicht im Dienste der Diskretion, sondern mit der Absicht gezielter Indiskretionen. Auch bei Schlüsselromanfiguren, so die Vermutung, handele es sich um Referenzen auf eigentlich reale Personen, denen nur ein anderer Name gegeben wurde. Während also bei faktualen Texten wie beispielsweise den psychoanalytischen Fallstudien Sigmund Freuds die Namensänderung deutlich markiert wird, um den Anspruch auf Referenzialisierbarkeit wenigstens potentiell aufrechtzuerhalten, wird die Markierung im Fall eines Schlüsselromans bewusst ausgespart. Fehlende Namensidentität gibt sich in diesem Fall vordergründig als Fiktionssignal zu erkennen, erscheint aber lediglich als Deckmantel einer tatsächlichen Referenz. Dieser Deckmantel soll allerdings nicht dazu dienen, die reale Person zu schützen, sondern den Autor selbst, der sich durch scheinbare Fiktionalität der Verantwortung zu entziehen versucht, die er für einen faktualen Text übernehmen müsste.

Trotz fehlender Namensidentität kann eine Schlüsselromanfigur, wie gezeigt wurde, kaum als nicht-reales Objekt bezeichnet werden, da Ähn-

lichkeiten referenzialisierende Lektüren herausfordern: Höfgen ist trotz seines erfundenen Namens keine vollständig fiktive Figur. Hat man es folglich mit realen Objekten zu tun? Wie im Fall der Figur Napoleon in *Krieg und Frieden* lässt sich, trotz fehlender Namensidentität, für den eingeweihten Leser ein Referent in der Alltagswirklichkeit erkennen, mit dem er die literarische Repräsentation abgleichen kann. Allerdings erweist sich die Erfundenheit des Namens doch als eindeutiger Störfaktor. Dadurch, dass die Realität der Figur durch die Ähnlichkeit nur angedeutet, aber nie tatsächlich behauptet wird, nimmt der Text grundsätzlich das Recht in Anspruch, von der Realität abzuweichen. Der Faktualitätsanspruch einer Schlüsselromanfigur ist gewissermaßen immer nur inoffiziell, er bezeichnet gerade kein offenes Bekenntnis, sondern eine unterschwellig angedeutete Provokation. Dementsprechend können die Figuren in Schlüsselromanen auch nicht als reale Objekte angesehen werden.

Meines Erachtens handelt es sich daher bei verschlüsselten Figuren um eine Sonderform pseudo-realer Objekte. Während solche Objekte allerdings – wie der Fall der Figur Bret Easton Ellis in *Lunar Park* gezeigt hat – über die Verwendung eines realen Namens zunächst eine Faktualität andeuten, die sich dann durch offenkundige Abweichungen als trügerisch herausstellt, verhält es sich mit Schlüsselromanfiguren konträr: Diese weisen sich durch ihre fiktiven Namen zunächst als erfunden aus, offenbaren sich dann aber durch die Ähnlichkeiten mit einem realen Vorbild selbst als partiell reale Objekte. Die Figur Bret Easton Ellis in *Lunar Park* erscheint erst real und erweist sich dann als (teilweise) fiktiv, die Figur Henrik Höfgen erscheint zunächst fiktiv und erweist sich dann als (teilweise) real. Beide haben gemeinsam, dass sie im Sinne pseudo-realer Objekte gleichermaßen fiktive und reale Elemente enthalten. In beiden Fällen werden die Leser dazu gezwungen, Ähnlichkeiten und Abweichungen festzustellen. Daraus lässt sich der fiktionstheoretische Status von Schlüsselromanfiguren ableiten, die ich im Folgenden als *pseudo-fiktiv* bezeichnen werde. Objekten, die so tun, als würden sie auf die Wirklichkeit referieren, und die sich dann aber als fiktiv herausstellen (pseudoreal), wird also eine Kategorie von Objekten, die so tun als würden sie nicht referieren, sich dann aber als partiell real erweisen (pseudo-fiktiv), zur Seite gestellt.

Schlüsselromanfiguren als pseudo-fiktive Objekte illustrieren die heuristischen Möglichkeiten des fiktionstheoretischen Institutionsmodells, welches Fiktion als regelgeleitetes Handeln innerhalb einer von Konventionen geprägten Kommunikationssituation begreift. Es liegt im Wesen von Regeln, dass sie gebrochen werden können und dass mit ihnen gespielt

werden kann. Beide, pseudo-reale und pseudo-fiktive Objekte, deuten einen offiziellen Geltungsanspruch an, den sie inoffiziell wieder zurücknehmen. Zum einen geht es um ein Versprechen: ›Hier wird ein Realname verwendet: Es handelt sich um eine reale Figur‹, oder: ›Hier wird ein erfundener Name eingeführt: Es handelt sich um eine fiktive Figur.‹ Diese Versprechen implizieren zum anderen eine Aufforderung, den Text auf eine bestimmte Art zu lesen: entweder das Gebot zu referenzialisieren – artikuliert durch den realen Namen – oder eben das Referenzverbot der Fiktionalität. In beiden Fällen werden diese Versprechen gebrochen und gegen die konventionalisierten Regeln verstoßen, in beiden Fällen werden die Rezeptionsforderungen unterlaufen, was dann auch zu Irritationen über den Status des jeweiligen Objektes führt. Die Grenzen zwischen Fiktivität und Realität werden dadurch aber keineswegs (im Sinne des Panfiktionalismus) aufgehoben; vielmehr verstärkt sich das Bewusstsein dieser Grenzen im Rezeptionsprozess sogar. Die vom Text bewusst hervorgerufene Unsicherheit zwingt den Leser, sich immer wieder zu fragen, welche Elemente einer Figur fiktiv sind und welche der Realität entsprechen.[156]

2.6 Das Recht auf Rücksichtslosigkeit: Die moralischen Lizenzen der Fiktion

Schlüsselromane verletzen, wie sich gezeigt hat, die institutionalisierten Grenzen von Fiktionalität und Faktualität. Dass es sich bei diesen Grenzverletzungen nicht allein um geschmacklose Verstöße gegen ästhetische Etikette handelt, sondern um skandalöse persönliche Angriffe, deren Irritationspotential die distinktionsbewusste Leserschelte puristischer Theoretiker weit überschreitet, werden Beispiele von Schlüsselromankontroversen in den folgenden Kapiteln zeigen. Zuvor soll aber noch ein fiktionstheoretisches Problem adressiert werden, das die ethische Fragwürdigkeit von Schlüsselromanen in besonderer Weise betrifft. Schlüsselromane, so lautet ein oft geäußerter Vorwurf, ›missbrauchen‹ die Schutzfunktion der Fiktionalität.

Was ist damit gemeint? Die Rede von den ›Lizenzen der Fiktion‹ umfasst in den meisten fiktionstheoretischen Einlassungen die ästhetischen Möglichkeiten, die fiktionale Texte im Gegensatz zu faktualen besitzen.

156 Frank Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Fiktionalität, Faktualität und Literarität. In: Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen, hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer und Simone Winko, Berlin/New York 2009, S. 285-314.

Ein Romancier ›darf‹ mehr als ein Journalist, ein Theaterautor hat mehr Freiheiten als ein Historiker.[157] Zu diesen Freiheiten gehören unter anderem die oft genannte Möglichkeit exzessiver Bewusstseinsdarstellungen, die Abweichung von den Gesetzen der Realität (Phantastik), die Strukturierung der Handlung nach den Kriterien literarischer Kohärenzbildung (Rahmung, *poetic justice*). Fiktionale Texte sind nicht an die Einschränkungen und Regeln gebunden, denen faktuale Texte unterliegen. Ihre Freiheit erlaubt die Erschaffung einer autonomen Welt, in der andere, selbst gesetzte Regeln gelten. Eben daraus leitet die klassische Fiktionstheorie eine Überlegenheit fiktionaler Texte ab.[158]

Den *ästhetischen Lizenzen*, denen die Hochschätzung autonomistischer Fiktionstheorie gilt, steht allerdings noch ein ganzes Ensemble weniger beachteter *moralischer Lizenzen* gegenüber. Fiktionale Texte ›dürfen‹ eben nicht nur mehr in Bezug auf die literarische Darstellung ihrer Gegenstände, sondern sie besitzen auch Möglichkeiten, die faktualen Texten aufgrund von ethischen Grenzen nicht gegeben sind. Fiktionale Texte sind von sozialen Diskretionsgeboten entbunden, genauer gesagt: Das Problem stellt sich für sie gar nicht. Denn die Geheimnisse der Figuren, ihr Privatleben, ihre Intimsphäre, ihre Sünden und Abgründe werden durch den Text erst hervorgebracht. Nicht die realen Peinlichkeiten einer wirklichen Person, eines Freundes, Verwandten oder Kollegen werden ausgeplaudert, sondern die einer erfundenen Figur. Die moralische Entlastung, die damit einhergeht, ermöglicht radikale anthropologische Kritik, das Eindringen in die intimsten Schichten menschlicher Abgründe, die Exploration von tabuisierten Themenfeldern wie Sexualität, Gewalt oder psychische Pathologien.

Ein faktualer Text, etwa eine Reportage oder ein journalistisches Porträt, kann diese Themenfelder zwar aufgreifen, beispielsweise in der Darstellung der Korruption eines Politikers, des Sexlebens eines Prominenten oder der Perversionen eines Verbrechers. Allerdings geht mit der Thema-

157 Vgl. F. Zipfel: Autofiktion, S. 291: »Auf der Ebene der Erzählpraxis führt die Fiktionalität des Erzählens zu einer Reihe fiktionspoetischer Lizenzen. Der Erzähler, der ja letztlich ein fiktiver Erzähler ist, ist nicht an die Erzähllogik des faktualen Erzählens gebunden.«

158 Zu den Lizenzen vgl. insbesondere D. Cohn: The Distinction of Fiction, S. 22. Diese Freiheit wird auch auf die Erzählsituation zurückgeführt, vgl. C. Klein und M. Martínez: Wirklichkeitserzählungen, S. 2: »Anders als der reale Sprecher einer faktualen Rede ist das fiktive Aussagesubjekt der fiktionalen Rede nicht an die ›natürlichen‹ Beschränkungen menschlicher Rede gebunden und kann deshalb z.B. ungestraft die Position eines allwissenden Erzählers einnehmen.«

tisierung von Verfehlungen realer Menschen immer die Gefahr von Sanktionen einher. Der Politiker verklagt die Zeitung, der Prominente druckt eine überzeugende Gegendarstellung, der Verbrecher steht eines Tages vor der Tür des Journalisten. Diese generellen Möglichkeiten der Gegenwehr haben die Autoren fiktionaler Texte nicht zu befürchten: Eine erfundene Figur wird sie nicht verklagen oder ihnen mit einem ungezähmten Rachebedürfnis auflauern. Schöpfer von Fiktionen sind an keine Pflichten der Diskretion oder Rücksichtnahme gebunden, müssen sich in der Darstellung menschlicher Abgründe keine Zügel anlegen. Die Fiktivität ihrer Figuren schützt sie vor deren Verletztheit und Zorn. Mit anderen Worten: Fiktionalität gewährt ein Recht auf Rücksichtslosigkeit.

Das gilt vor allem auch für die Instanz des fiktiven Erzählers, der in der Kommunikationssituation des Romans zwischen Autor und Leser vermittelt. Der Erzähler bietet die Möglichkeit, mit einer Stimme zu sprechen, die nicht seine eigene ist – er dient entsprechend als effektives Instrument der Verantwortungsabwehr. Das Verhältnis des Autors zu den Aussagen des Erzählers erscheint als »Zitieren der Rede eines anderen«.[159] Dazu Klein und Martínez:

> Und der reale Autor eines fiktionalen Textes kann nicht für den Wahrheitsgehalt der in seinem Text aufgestellten Aussagen verantwortlich gemacht werden, weil er diese zwar produziert, aber nicht behauptet – vielmehr ist es der imaginäre Erzähler, der diese Sätze mit Wahrheitsanspruch behauptet.[160]

Es gehört, wie sich zeigen wird, zu den Mechanismen eines Schlüsselromanereignisses, dass dem Autor die Schutzfunktion des fiktiven Erzählers entzogen wird. Wo der Eindruck entsteht, der Autor habe die Maske einer mit ihm nicht identischen Sprecherinstanz nur missbraucht, um die Sanktionen für einen persönlich motivierten Angriff auf eine reale Person zu vermeiden, wird er als Inhaltsverantwortlicher seiner Erzählung restituiert.[161]

Eine subtile poetologische Auseinandersetzung mit diesen moralischen Lizenzen der Fiktion findet sich in Philip Roths autobiographischer Studie *The Facts* von 1988. Die essayistische Darstellung seiner Jugend, seiner Universitätszeit und seiner katastrophalen ersten Ehe sind eingerahmt durch einen Dialog, den Roth mit seinem fiktiven Alter Ego Nathan Zuckerman führt. Dem Haupttext vorangestellt ist ein Brief an Zuckerman,

159 C. Klein und M. Martínez: Wirklichkeitserzählungen, S. 2.
160 C. Klein und M. Martínez: Wirklichkeitserzählungen, S. 2.
161 Vgl. Kap. 5.1.

in welchem Roth ihm das Manuskript zur Ansicht vorlegt und fragt, ob er es überhaupt publizieren soll. In dem Brief formuliert Roth sein Unwohlsein angesichts des autobiographischen Vorhabens. Er versucht, die unverkleidete Darstellung seines Lebens zu rechtfertigen – durchaus im Bewusstsein, gegen die eigenen Grundsätze zu verstoßen: »So why claim biographical visibility now, especially as I was educated to believe that the independent reality of fiction is all there is of importance and the writer should remain in the shadows?«[162]

Roth begründet den uncharakteristischen Verzicht auf die ›Maske‹ Zuckerman mit einer gewissen ›Fiktionsmüdigkeit‹ (»fiction-fatigue«),[163] die durch die Erfahrung persönlicher Katastrophen hervorgerufen wurde: seinen psychischen und physischen Zusammenbruch und den Tod seiner Mutter. Beide Ereignisse haben das Bedürfnis nach der biographischen Erinnerung an jene Zeit, in der der Autor noch unbeschädigt und vital gewesen war, geweckt: »I found no one moment of origin but a series of moments, a history of multiple origins, and that's what I have written here in the effort to repossess life.«[164] Im Hintergrund des regelwidrigen Fiktionsverzichtes steht also das therapeutische Vorhaben, eine Form von Identitätsstabilität wiederzuerlangen.

Dass ein solches Vorhaben mit Diskretionsproblemen verbunden ist, die den Autor fiktionaler Texte nicht betreffen würden, ist Roth durchaus bewusst. Die Bloßstellung eigener und fremder Intimität sei eine unangenehme Folge der Publikation: »Especially as publication would leave me feeling exposed in a way I don't particularly wish to be exposed.«[165] Vorsichtsmaßnahmen müssten getroffen werden, um die Schäden solcher Entblößungen zu minimieren, vor allem dort, wo die Leben anderer betroffen sein könnten:

> There's also the problem of exposing others. While writing, when I began to feel increasingly squeamish about confessing intimate affairs of mine to *everybody*, I went back and changed the real names of some of those with whom I'd been involved, as well as a few identifying details. This was not because I believed that the rendering would furnish complete anonymity (it couldn't make those people anonymous to their friends and mine) but because it might afford at least a little protection from their being pawned over by perfect strangers.[166]

162 Philip Roth: The Facts. A Novelist's Autobiography, New York 2007, S. 4.
163 P. Roth: The Facts, S. 7.
164 P. Roth: The Facts, S. 5.
165 P. Roth: The Facts, S. 8.
166 P. Roth: The Facts, S. 10.

Zwei grundsätzliche Probleme faktualer, insbesondere autobiographischer Texte werden verhandelt: zum einen das Problem der Selbstentblößung, der Offenlegung eigener intimer Details, zum anderen die Entblößung anderer – zwei Probleme, denen Roth durch die Diskretionsstrategie der Namensänderung beizukommen versucht. Allerdings ist er sich durchaus darüber im Klaren, dass die Schutzfunktion dieser Technik nicht ausreicht, um die betroffenen Personen vor referenzialisierenden Lektüren der Eingeweihten (»their friends and mine«) zu schützen. Die Möglichkeiten, die Identität der Akteure faktualer Texte geheim zu halten, sind stark eingeschränkt.

Was Roth in seinem einleitenden Brief noch als reines Diskretionsproblem wahrnimmt, als moralische Scheu davor, eigenes und fremdes Privatleben einer neugierigen Öffentlichkeit preiszugeben, wird in Zuckermans polemischer Antwort auf den Brief als ästhetische Katastrophe zugespitzt. Zuckerman rät Roth nämlich eindeutig von der Publikation des Manuskriptes ab. Seine strenge Anweisung lautet: »Don't publish – you are far better off writing about me than ›accurately‹ reporting your own life.«[167] Zuckermans Unzufriedenheit mit den autobiographischen Essays wird im Folgenden detailliert begründet. Sie leitet sich aus dem Vorwurf ab, dass Roth aus Rücksichtnahme einen zahmen, unbedeutenden Text geschrieben habe – Mängel, die ihren Ursprung in der mangelnden Freiheit finden. »I owe everything to you«, schreibt Zuckerman, »while you, however, owe me nothing less than the freedom to write freely. I am your permission, your indiscretion, the key to disclosure.«[168] Das fiktive Alter Ego verteidigt seine Funktion als ›Erlaubnis‹, der schriftstellerischen Freiheit und Rücksichtslosigkeit keine Grenzen zu setzen:

> What you choose to tell in your fiction is different from what you're permitted to tell when nothing's being fictionalised, and in this book you are not permitted to tell what it is you tell best: kind, discreet, careful – changing people's names because you're worried about hurting their feelings – no, this isn't you at your most interesting. In the fiction you can be so much more truthful without worrying all the time about causing direct pain.[169]

Der Vorwurf lautet: Weit davon entfernt, eine authentische Form der Wahrheit bieten zu können, ist die faktuale Autobiographie von Aus-

167 P. Roth: The Facts, S. 161.
168 P. Roth: The Facts, S. 162.
169 P. Roth: The Facts, S. 162.

weichmanövern, Verschleierungen und Diskretion geprägt. Dieser Umstand bewirkt einen Vertrauensverlust aufseiten des Lesers. Obwohl der faktuale Text ja gerade reale Ereignisse und Personen zum Thema hat, ergibt sich für den Leser Zuckerman aus der Tatsache, dass solche Texte bestimmten Verboten unterliegen, ein Misstrauen in Bezug auf die Integrität des Autors: »I just cannot trust you as a memorist the way I trust you as a novelist because, as I've said, to tell what you tell best is forbidden to you here by decorous, citizenly, filial conscience. With this book you've tied your hands behind your back and tried to write it with your toes.«[170]

Das amüsante Bild des Autors, dessen Hände hinter seinem Rücken gefesselt sind und der versucht, mit den Zehen zu schreiben, zeigt Zuckermans (und Philip Roths) poetologische Verunsicherung. Das schlechte Gewissen des Autors dressiert seine Kreativität und verringert den ästhetischen Wert seiner Prosa. Die gebotene Ehrlichkeit des Schriftstellers – und das heißt in diesem Fall die gebotene Boshaftigkeit und analytische Schärfe gegenüber seinen Mitmenschen – wird durch Regeln der Rücksichtnahme gehemmt. *The Facts* inszeniert das Scheitern seiner Autobiographie als poetologische Verteidigung der Fiktionalität, gerade in Bezug auf das ›Recht auf Rücksichtslosigkeit‹, welches sich der Autor durch die Erfundenheit seiner Figuren erwirbt.

Die überlegene ›Wahrheit der Fiktion‹ leitet sich demgemäß nicht allein aus den ästhetischen, sondern aus den moralischen Lizenzen ab, welche die Fiktivität der Figuren gewähren. Die Frage nach den Funktionen der Fiktionalität muss diesen Aspekt miteinbeziehen. Die Auseinandersetzung mit den Lizenzen, der Überlegenheit oder schlicht den ›Vorteilen‹ fiktionaler Texte zeigt, wie stark die Freiheit, die mit der Erfundenheit der Figuren eines Werkes einhergeht, auch eine moralische Freiheit bezeichnet. Fragt man vor diesem Hintergrund erneut nach dem Streitwert der Institution ›Fiktionalität‹, so zeigt sich, dass gesellschaftliche Irritationen vor allem dort entstehen, wo vermutet wird, dass die moralischen Lizenzen missbraucht werden. Das geteilte »Konventions- oder Regelwissen«,[171] das die kulturelle Praxis der Fiktion charakterisiert, bezieht sein Skandalpotential aus der Tatsache, dass ein Verstoß gegen die kanonisierten Regeln und Konventionen nicht nur als ästhetisches, sondern als ethisches Problem wahrgenommen werden.

Schon die Definition von ›Schlüsselroman‹ impliziert einen solchen Regelverstoß. Reale Personen werden in einem Text, der sich als fiktional (›Schlüssel*roman*‹) ausgibt, zur Entschlüsselung freigegeben. Der Vor-

170 P. Roth: The Facts, S. 169.
171 T. Klauk und T. Köppe: Bausteine einer Theorie der Fiktionalität, S. 7.

wurf, der dabei erhoben wird, lautet, dass Fiktionalität als Schutzschild missbraucht wird, um den Autor vor Sanktionen zu bewahren. Fiktionalität fungiert in diesem Zusammenhang nicht mehr als Vehikel ästhetischer und moralischer Freiheit, sondern schlicht als Alibi. Folgt man diesem Vorwurf, so handelt es sich bei Schlüsselromanen um Texte, die sich das ›Recht auf Rücksichtslosigkeit‹ erschleichen, um unter dem Deckmantel der Fiktion ungestraft tatsächliche Rücksichtslosigkeiten gegen reale Menschen begehen zu können.[172]

Als etwa Frank Schirrmacher Martin Walser in seinem offenen Brief vom Mai 2002 beschuldigte, in seinem Roman *Tod eines Kritikers* in der Figur des Großkritikers André Ehrl-König eine antisemitische Karikatur Marcel Reich-Ranickis geschaffen zu haben, war einer seiner Hauptvorwürfe, Walser habe die Fiktionalität der Romanform missbraucht, um ungestraft einen niederträchtigen Angriff auf eine reale Person auszuführen. Dabei antizipiert Schirrmacher in seiner Argumentation die Verteidigungsstrategien des Autors: »Ehe Sie, lieber Herr Walser, mit den Begriffen Fiktion, Rollenprosa, Perspektivwechsel antworten – ich bin durchaus im Bilde. Ich bin imstande, das literarische Reden vom nichtliterarischen zu unterscheiden.«[173] Die genannten Aspekte – Fiktion, Rollenprosa, Perspektivwechsel – bezeichnen charakteristische literarische Techniken, welche die Lizenzen der Fiktion gleichermaßen einwerben. Da aber Walsers Roman ein »Dokument des Hasses« sei, stünden ihm, so Schirrmacher, »die Burgtore des Normativen, der literarischen Tradition und Technik […] als Zuflucht nicht offen«.[174] Folgt man der Anklage Schirrmachers, so handelt es sich bei *Tod eines Kritikers* um einen schweren Verstoß gegen die Regeln der Institution Fiktionalität, der allerdings weniger als ästhetisches, sondern als moralisches Problem wahrgenommen wird.

172 Zum Konzept von Fiktionalität als Alibi vgl. C. Gallagher: The Rise of Fictionality, S. 340-341. Gallagher führt die Emergenz von Fiktionalität als literarischer Technik unter anderem auf diese Alibi-Funktion zurück. Was in den politischen Kämpfen in Großbritannien im 18. Jahrhundert zunächst als effektives und verführerisches Mittel der Verleumdung wahrgenommen wurde, entwickelte sich mehr und mehr zu einer autonomen Praxis: »Even the scandalous impulses of such allegories propelled them toward increasingly more elaborate and credible settings and narratives, which could be enjoyed for their own sakes without reference to the persons satirized« (S. 341). Vgl. zudem Lennard J. Davis: Factual Fictions. The Origins of the English Novel, New York 1983, an dessen wegweisender Studie sich Gallagher orientiert.

173 F. Schirrmacher: Tod eines Kritikers.

174 F. Schirrmacher: Tod eines Kritikers.

Die Kontroversen um Schlüsselromane, so lässt sich als Fazit festhalten, zeigen die Fragilität des Fiktionskonzeptes. Sie zeigen auch, dass sich das Institutionsmodell zur Untersuchung konkreter fiktionstheoretischer Probleme am besten eignet. Die kulturelle Praxis der Fiktion lässt sich durch die Funktionen definieren, die ihr aufgrund gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse zukommen. Diese Funktionen umfassen ein historisch variables Ensemble von ästhetischen und moralischen Lizenzen, die ein Text beanspruchen kann, die ihm aber auch – je nach Rezeptionshaltung – wieder abgesprochen werden können. Schlüsselromane illustrieren in besonderer Weise, wie umkämpft die Institution tatsächlich ist.

3. Was ist ein Schlüsselroman?

3.1 Vorüberlegungen: Der Schlüssel*roman* als Gattung

Eine Studie, die ›Schlüsselroman‹ im Titel führt, legt nahe, dass es sich um eine gattungstheoretische Arbeit handelt – eine Arbeit also, die Struktur, Gehalt oder Funktion einer bestimmten Textsorte untersucht. Der Begriff bezeichnet ja bereits eine Art von Roman, der sich – ähnlich wie der ›Liebesroman‹ oder ›Campusroman‹ – durch inhaltliche, formale oder funktionale Eigenschaften charakterisieren lassen sollte. Allerdings ergeben sich für den Fall des Schlüsselromans einige evaluative und theoretische Probleme, denen ich im Folgenden nachgehen werde.

Folgt man Birgit Neumann und Ansgar Nünning, so bezieht sich ein Gattungsbegriff »auf Gruppen von literarischen Werken, zwischen denen signifikante inhaltliche, formale und/oder funktionale Gemeinsamkeiten bestehen«.[1] Ein Versuch, die Gattung ›Schlüsselroman‹ zu definieren, muss also nach den Gemeinsamkeiten fragen, die allen Texten zukommen, die mit diesem Begriff belegt werden. Bevor diese Frage beantwortet werden kann, müssen zunächst die Kriterien der Unterscheidung festgelegt werden, die sich für Definition und Analyse des Phänomens am besten eignen. Der Bereich literaturwissenschaftlicher Gattungstheorie, der sich diesen Fragen widmet, hat inzwischen eine kaum zu überblickende Menge an Forschungsbeiträgen hervorgebracht. Wolfgang Kayser bezeichnete bereits 1948 die Gattungsfrage als »dieses jahrtausendealte und, wie man sagen darf, älteste Problem der Literaturwissenschaft«.[2] Für diese Untersuchung erscheint es allerdings nicht notwendig, sich auf die weitverzweigten Kontroversen über den ontologischen Status von Gattungen, über eine angemessene Taxonomie oder über funktionstüchtige Kriterien der Unterscheidung einzulassen.[3] Stattdessen sollen, im Sinne

1 Birgit Neumann und Ansgar Nünning: Einleitung. Probleme, Aufgaben und Perspektiven der Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. In: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte, hg. von Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning, unter Mitarbeit von Martin Butler, Ronja Tripp und Alexandre Segão Costa, Trier 2007, S. 1-30, hier S. 3.

2 Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern 1973, S. 332.

3 Eine Übersicht bietet das Handbuch Gattungstheorie, hg. von Rüdiger Zymner, Stuttgart 2010; vgl. zudem Klaus W. Hempfer: Gattungstheorie. Information und Synthese, München 1973, sowie Rüdiger Zymner: Gattungstheorie.

eines pragmatischen Gattungskonzeptes, die spezifischen Probleme erörtert werden, die sich für die Operationalisierbarkeit der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ ergeben.

Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass in dem untersuchten Zeitraum der Begriff ›Schlüsselroman‹ zur Bezeichnung einer bestimmten Gruppe von Texten oft verwendet wird, und zwar in Fällen, in denen es um das Problem der Identifizierung realer Personen in fiktionalen Texten geht. So schreibt Sven Boedecker in seiner Besprechung des Romans *Die geheimen Stunden der Nacht* (2005) von Hanns-Josef Ortheil, in dem er hinter der Figur des eitlen »Starautors« Wilhelm Hanggartner eine Parodie Martin Walsers und hinter dem Protagonisten Georg von Heuken das Vorbild Joachim Unseld ausmacht: »Schlüsselromane sind eine heikle Angelegenheit.«[4] Und Marko Martin konstatiert in einer Sammelrezension zu aktuellen Romanen in der *Welt*, Deutschland sei »vom Fieber des Schlüsselromans befallen«.[5] Diese Beispiele illustrieren ein zeitgenössisches Gattungsbewusstsein. Der literarische Diskurs kennt eine Gruppe von Texten, die aufgrund bestimmter Gemeinsamkeiten unter der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ zusammengefasst werden. Entsprechend muss die Existenz dieses Gattungsbegriffs nicht erst durch definitorische Bemühungen legitimiert werden – sie existiert aufgrund ihrer alltäglichen Verwendung, sie führt ein diskursives Eigenleben.

Es reicht allerdings nicht aus, aufgrund der zeitgenössischen Begriffsverwendung ein Gattungsbewusstsein nur zu konstatieren. Es muss vielmehr zwischen der diskursiven Verwendung einer Gattungsbezeichnung und der wissenschaftlichen Operationalisierung vermittelt werden. Auf der einen Seite dieses nicht immer harmonischen Verhältnisses steht die (aus literaturwissenschaftlicher Perspektive) oft ›unscharfe‹ Verwendung des Begriffs in Feuilletonbeiträgen, poetologischen Texten, Rezensionen etc.; auf der anderen Seite steht eine klare, mit der gebotenen Schärfe umrissene Definition, die zum einen das Korpus der zu untersuchenden Texte festlegt, zum anderen die Instrumente der Analyse überhaupt erst bereitstellt. Allerdings darf diese Definition sich wiederum nicht zu sehr

Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft, Paderborn 2003, zuletzt auch Werner Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750-1950, Göttingen 2015.

4 Sven Boedecker: Gewitztes Schlüssel-Spiel. In: Spiegel Special vom 4.10.2005; zum Roman vgl. Oliver Ruf: Die geheimen Stunden der Nacht. In: Fakten und Fiktion. Werklexikon deutschsprachiger Schlüsselliteratur 1900-2010. Erster Halbband: Andres bis Loest, hg. von Gertrud Maria Rösch, Stuttgart 2011, S. 482-486.

5 Marko Martin: Das Geheimnis ist eine offene Tür. In: Die Welt vom 20.8.1998.

von der feuilletonistischen Verwendung entfernen. Andernfalls droht die Gefahr, mit einer ›sauberen‹ Bestimmung an der ›unsauberen‹ Realität des Phänomens vorbeizudiskutieren. Um diesen Anforderungen gerecht zu werden, soll zunächst eine Minimaldefinition der Gattung entworfen werden. Von hier aus lassen sich dann spezifische Probleme auffächern.

Ausgehen möchte ich von zwei existierenden Definitionsversuchen: Klaus Kanzog bestimmt ›Schlüsselliteratur‹ in seinem Artikel im *Reallexikon der Literaturwissenschaft* als: »Literarische Werke fiktionalen Charakters, in denen ›wirkliche‹ Personen und Begebenheiten mittels spezifischer Kodierungsverfahren verborgen und zugleich erkennbar gemacht sind.«[6] In ähnlicher Weise wird das Konzept auch im *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur* von Volker Meid definiert. Demnach handelt es sich bei ›Schlüsselliteratur‹ um eine

> Bezeichnung für literarische Werke, hinter deren Figuren ›wirkliche‹ Personen verborgen, aber gleichwohl erkennbar sind. Betroffen sind alle literarischen Gattungen, wenn auch der Roman die für Verschlüsselung am ehesten geeignete Form darstellt.[7]

Ausgehend von diesen Definitionen soll die Minimaldefinition dieser Arbeit den fiktionstheoretischen Aspekt des Konzepts noch einmal zuspitzen und die Gattung auf den Bereich des Romans einschränken. Bei Schlüsselromanen handelt es sich demnach um

> *Romane, die sich über den Paratext ihrer Gattungsbezeichnung als fiktional ausgeben, allerdings durch textexterne und -interne Signale eine Rezeption herausfordern, die reale Vorbilder hinter den scheinbar fiktiven Figuren identifiziert. Die markierten Verschlüsselungen durch den Autor verlangen nach einer Entschlüsselung durch den Leser.*

Diese Definition bezeichnet mit einer kaum zu vermeidenden Unschärfe das, was die feuilletonistische Verwendung des Begriffs ›Schlüsselroman‹ in den meisten Fällen bedeutet. Wenn Sven von Boedecker in seiner Rezension den Roman *Die geheimen Stunden der Nacht* als ›Schlüsselroman‹ bezeichnet, dann meint er damit eine längere literarische Erzählung, die sich über die Gattungsbezeichnung ›Roman‹ als fiktional ausweist, eigentlich aber durch bestimmte Signale dazu auffordert, hinter den Figuren – etwa dem Schriftsteller Hanggartner – reale Vorbilder, in diesem Fall den Schriftsteller Martin Walser, zu identifizieren. Diese Identifizierung wird durch provokante Ähnlichkeiten herausgefordert, charakteri-

6 K. Kanzog: Schlüsselliteratur (b), S. 380.

7 Volker Meid: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur, Stuttgart 1999, S. 470.

siert also als Wirkungsabsicht den ästhetischen Gehalt und Wert des gesamten Werkes: »Das größte Lesevergnügen«, schreibt von Boedecker, »resultiert allerdings aus den Figuren und dem Aufspüren ihrer Vorbilder in der wirklichen Welt.«[8]

Nach welchen Kriterien aber bestimmt diese Definition die Gattung ›Schlüsselroman‹? Ein gewisser Konsens besteht in der Gattungstheorie darüber, dass sich die zahllosen Merkmale, nach denen Texte zu Gruppen zusammengefasst werden können, grob in drei Kategorien einteilen lassen: Form, Inhalt und Funktion.[9] Mit der etwas unglücklich benannten Kategorie der ›Funktion‹ ist eine Melange möglicher außertextueller Faktoren gemeint, die sich vor allem auf den Aspekt der Wirkung beziehen.[10] Gattungsbezeichnungen wie ›Unterhaltungsroman‹ oder ›Komödie‹ lassen sich durch eine Wirkungsintention bestimmen, die den jeweiligen Texten zugeschrieben wird. Hingegen wäre ein ›Briefroman‹ oder ein ›Versepos‹ über formale Kriterien definiert, während ›Liebesromane‹ oder ›Campusromane‹ durch inhaltliche/thematische Gemeinsamkeiten zu Gruppen zusammengefasst werden können. Fragt man nach den Kriterien der Textgruppenbildung, denen die Definition von ›Schlüsselroman‹ zugrunde liegt, so wird deutlich, dass die Gattung gegenüber formalen und inhaltlichen Eigenschaften indifferent ist. Das Grundmerkmal der Definition – dass die Identifizierung realer Personen hinter pseudofiktiven Figuren herausgefordert wird – ist nicht davon abhängig, ob ein Text in Versen, in Briefen oder in Dialogen geschrieben wurde, ob er sich mit Liebe oder Krieg befasst, oder ob er auf einem Campus spielt. Alle literarischen Formen und Inhalte, so scheint es, sind dazu geeignet, in ›Schlüsselliteratur‹ verwendet zu werden.

Allerdings ergeben sich, angesichts der vorgeschlagenen Definition, auch Einschränkungen. So ist die notwendige Bedingung dafür, dass ein Werk als ›Schlüsselroman‹ bezeichnet werden kann – mithin der ganze Aspekt der Verschlüsselung –, dass es sich als fiktional ausgibt. Ein Tatsachenroman im Stil von Truman Capotes *In Cold Blood* oder Norman Mailers *Armies of the Night* kann kein Schlüsselroman sein – es wird ja

8 S. Boedecker: Gewitztes Schlüssel-Spiel.

9 Zu den ›Kriterien der Gattungsbestimmung‹ vgl. R. Zymner: Gattungstheorie, S. 105-121.

10 Vgl. Jörg Wesche: Funktion/pragmatische Kontexte als Bestimmungskriterium. In: Handbuch Gattungstheorie, hg. von Rüdiger Zymner, Stuttgart 2010, S. 33-35. In diesem Zusammenhang nennt Wesche als Beispiel auch die ›Schlüsselliteratur‹, bei der sich »der referenzialle Bezug als Gattungskonstituente« erweise (S. 34).

nichts verschlüsselt. Zwar teilen sich beide Romantypen das Merkmal der Referenzialität; während aber im Fall des Schlüsselromans Referenzen verdeckt stattfinden und sich hinter der behaupteten Fiktivität von Figuren gleichsam verbergen, finden sie im Fall von Tatsachenromanen ganz unverborgen statt. Diese Beobachtung mag auf den ersten Blick banal erscheinen. Allerdings führt die Frage nach der Fiktionalität oder Faktualität der entsprechenden Texte oft zu Missverständnissen, gerade dort, wo innerhalb desselben Romans sowohl verschlüsselte als auch offene Referenzen auf reale Personen existieren.[11] Verschlüsselung kann, so lässt sich resümieren, in allen formalen und inhaltlichen Ausprägungen stattfinden. Die beiden Grundvoraussetzungen dafür sind, dass Texte sich als fiktional ausgeben und Figuren enthalten. Sind diese Voraussetzungen erfüllt, ist die Möglichkeit, reale Personen hinter als fiktiv ausgewiesenen Figuren identifizierbar zu machen, grundsätzlich vorhanden.

Die Forschung versucht, der Tatsache, dass Lyrik, Drama und Epik gleichermaßen verschlüsselungstauglich zu sein scheinen, Rechnung zu tragen, indem sie den gattungsneutralen Begriff der ›Schlüsselliteratur‹ verwendet; oder sie verabschiedet den Gattungsbegriff vollständig, zugunsten einer lokal begrenzten narrativen Strategie. Im Folgenden werde ich gegen diese Tendenz argumentieren und zeigen, dass es sich bei der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ durchaus um einen angemessenen Gattungsbegriff handelt. Dazu muss zunächst – gattungstheretisch und begriffsgeschichtlich – begründet werden, warum der Roman die Gattung bezeichnet, die am stärksten mit der wiedererkennbaren Verarbeitung realer Personen in fiktionalen Texten assoziiert wird.

Im Gegensatz zu einer längeren Prosaerzählung scheint sich die Lyrik, als traditionell eher handlungs- und figurenarme Großgattung, am wenigsten dazu zu eignen, zu Schlüsselliteratur zu werden. Lyrik besitzt zudem eine eigene, für die Großgattung spezifische Referenzialitätsde-

11 So etwa in Truman Capotes unvollendetem Roman *Answered Prayers*, der zum einen verschlüsselte Personen enthält, zum anderen Figuren, die bereits über die Verwendung von Klarnamen – etwa Tallulah Bankhead, Dorothy Parker und Montgomery Clift – auf reale Personen referieren. Es erscheint bemerkenswert, dass vor allem die verschlüsselten Personen im Roman als skandalös wahrgenommen wurden, da Capote auch auf die unverschlüsselten Protagonisten kaum Rücksicht nimmt. So in einer Partyszene, in der die betrunkene Dorothy Parker das Gesicht des ebenfalls betrunkenen Montgomery Clift betastet: »›He's so beautiful‹, murmured Miss Parker. ›Sensitive. So finely made. The most beautiful young man I've ever seen. What a pity he's a cocksucker.‹« Vgl. Truman Capote: Answered Prayers. The Unfinished Novel, London 2001, S. 111.

batte, die über die Frage geführt wird, ob Gedichte immer fiktional oder faktual sein müssen. Frank Zipfel hat dazu angemerkt: »Während traditionell die Fiktionalität von epischen und dramatischen Texten außer Zweifel stand, bot die Frage, ob und inwiefern lyrische Texte als fiktional anzusehen sind, Anlaß zu weitreichenden literaturtheoretischen Auseinandersetzungen.«[12] Ausgehend von der poetologischen Tradition, die Lyrik eine besondere subjektive Authentizität zuspricht, wurde sowohl die zwangsläufige Faktualität als auch die zwangsläufige Fiktionalität der Gattung postuliert. Einsichtig sind in diesem Zusammenhang die Überlegungen Zipfels, der davon ausgeht, dass Gedichte nach den Vorgaben eines kommunikationstheoretischen Fiktionskonzeptes beide Geltungsansprüche vertreten können.[13] Trotzdem scheint Fiktionalität als Grundvoraussetzung der Verschlüsselung im Fall von Lyrik einen fragwürdigen Status zu besitzen.

Es handelt sich um spezifische Probleme der Großgattung, möglicherweise sogar um Probleme, die weniger die konkreten Texte selbst als die poetologische Diskussion betreffen. Für Erzählliteratur und Drama ergeben sich keine vergleichbaren Schwierigkeiten. Beide verfügen konventionell über eine Handlung und Figuren, beide können sich potentiell als fiktional ausweisen. Es stellt sich eher die Frage, ob es eine Gattung gibt, die sich privilegiert dazu eignet, die Identifizierung realer Personen hinter fiktiven Figuren herauszufordern. Auf dem Prüfstand steht der zitierte Satz aus dem *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*: »Betroffen sind alle literarischen Gattungen, wenn auch der Roman die für Verschlüsselung am ehesten geeignete Form darstellt.«[14] Welche Gattungsmerkmale sind es aber, die den Roman geeigneter für Verschlüsselung machen als das Drama? Die Voraussetzungen – Figuren und angedeutete Fiktionalität – sind ja für beide Gattungen vorhanden; die Frage wäre nun, ob sie es in gleicher Weise und im gleichen Umfang sind.

12 Vgl. F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 300. Zipfel weist auf die verschiedenen Positionen hin, die von den jeweiligen Lyrik-Konzepten abhängig sind, und die »von der Ansicht, Lyrik sei grundsätzlich nicht fiktional, bis zur Gegenthese, Gedichte seien immer fiktional, reichen«.

13 F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 300, vgl. zudem ders.: Lyrik und Fiktion. In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. von Dieter Lamping, Stuttgart 2011, S. 162-166.

14 V. Meid: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur, S. 470; vgl. auch G. Schneider: Die Schlüsselliteratur. Band 1, S. 29, der ebenfalls feststellt, man habe es »in so hohem Grade ausschließlich mit Romanen zu tun, daß die Begriffsbestimmungen, die Schlüsselschrifttum und Schlüsselromane gleichsetzt, verständlich werden«.

Mit dem ›Schlüsseldrama‹ beschäftigt sich der Schriftsteller Wolfgang Goetz in der *Zeit* vom 16. Juni 1955. Er nennt einige Beispiele für Dramen, in denen reale Personen hinter den Figuren identifiziert wurden, kommt aber zu dem Fazit: »Angesichts des Schlüsselromans ist mit dem Schlüsseldrama nicht viel Staat zu machen.«[15] Unter den genannten Fällen befinden sich die Stücke prominenter Autoren, wie etwa Gerhart Hauptmanns *Friedensfest*, das sich großzügig an den Familienproblemen des Dichterkollegen Frank Wedekind bediente. Wedekind revanchierte sich, wie Goetz anmerkt, für diese Indiskretion, indem er in seiner Komödie *Kinder und Narren* eine Hauptmann-Figur namens Franz Ludwig Meier auftreten ließ, ein Schriftsteller, der fortwährend die Erlebnisse und Äußerungen seiner Bekannten und Freunde mitstenographiert.[16]

Wie sich zeigt, ist die Gattung Drama nicht nur zu Verschlüsselung in der Lage, sie eignet sich auch dazu, die ethischen und ästhetischen Probleme zu reflektieren, die mit Verschlüsselungen einhergehen.[17] Ein aktuelleres Beispiel für ein Drama, das als Schlüsselliteratur gelesen wurde und dadurch einen handfesten Skandal auslöste, ist Rainer Werner Fassbinders 1975 verfasstes Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod.* In diesem Fall wurde vermutet, hinter der Figur des jüdischen Immobilienspekulanten verberge sich der reale Unternehmer und Politiker Ignatz Bubis – eine mögliche Anspielung, die Fassbinder den Vorwurf des Antisemitismus einbrachte und dazu führte, dass das Drama zu seinen Lebzeiten nicht aufgeführt wurde.[18]

Erklärungsbedürftig bleibt vor diesem Hintergrund die Frage, warum es viel mehr Schlüsselromane als Schlüsseldramen gibt. Georg Schneiders

15 Wolfgang Goetz: Über das Schlüsseldrama. In: Die Zeit vom 16.6.1955.

16 Vgl. Heinrich Macher: ›Der Realismus hat Dich den Menschen vergessen lassen. Kehrt zur Natur zurück!‹ Der Dichter Meier in Wedekinds ›Dichter und Narren‹ und seine Beziehung zu Gerhart Hauptmann. In: ›Es steckt Ungehobenes in meinem Werk …‹: Zur Bedeutung Gerhart Hauptmanns für unsere Zeit, hg. von Peter Mast, Bonn 1993, S. 71-94.

17 Vgl. Kap. 6.1 zur Figur des amoralischen Autors, der sein Umfeld rücksichtslos verarbeitet.

18 Zum Skandal um Fassbinders Drama vgl. Robert Weninger: Streitbare Literaten. Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser, München 2004, S. 102-117, sowie Janusz Bodek: Ein ›Geflecht aus Schuld und Rache‹? Die Kontroversen um Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod*. In: Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust, hg. von Stephan Braese, Holger Gehle und Doron Kiesel, Frankfurt a.M./New York 1998, S. 351-385 und Wanja Hargens: Der Müll, die Stadt und der Tod. Rainer Werner Fassbinder und ein Stück deutscher Zeitgeschichte, Berlin 2010.

Kompendium der Schlüsselliteratur widmet sich zwar der »Entschlüsselung deutscher Romane und Dramen« (Band 2, 1952) und William Ammos' umfangreiche Zusammenstellung *The Originals. Who's really Who in Fiction* von 1985 behandelt sowohl Romane als auch Dramen, allerdings ist eine Dominanz erzählender Prosa in beiden Fällen zu beobachten. Im von Gertrud Maria Rösch 2011/2013 herausgegebenen zweibändigen *Werklexikon der deutschen Schlüsselliteratur 1900-2010* finden sich ausschließlich Beispiele der Erzählliteratur, was eine deutliche Präferenz der Schlüsselliteratur für den Roman, zumindest, was das 20. Jahrhundert angeht, zum Ausdruck bringt.[19] Dazu kommt die einfache Beobachtung, dass im von mir untersuchten Zeitraum der Begriff ›Schlüsselroman‹ ubiquitär, der Begriff ›Schlüsseldrama‹ aber kaum verwendet wird. Das Phänomen der provozierten Identifizierung wird in der zweiten Jahrhunderthälfte vornehmlich mit der Gattung Roman assoziiert – ein Befund, der sich auch in der literaturwissenschaftlichen Definitionsbildung niederschlägt, wie die lakonische Feststellung des *Sachwörterbuchs*, der Roman sei die für Verschlüsselung geeignetste Form, illustriert.

Die Gattungspräferenz der Schlüsselliteratur für erzählende Prosa und insbesondere für Romane zeigt sich auch in der Konzept- und Begriffsgeschichte: Der Ursprung der Kulturtechnik des Verschlüsselns wird in der Literaturgeschichte mit der Emergenz und Entwicklung des modernen Romans in Zusammenhang gebracht. Rösch lässt ihre historisch ausgerichtete Studie zur Schlüsselliteratur im 17. und 18. Jahrhundert beginnen. Die ersten von ihr behandelten Texte sind John Barclays *Argenis* (1621/1626), *Die römische Octavia* Anton Ulrichs von Braunschweig (1707/1714) und Christian Friedrich Hunolds *Der europäischen Höfe Liebes- und Heldengeschichte* (1705).[20] Diese Werke nennt auch Kanzog, der darauf hinweist, dass »die stilbildende Verschlüsselungstradition in der französischen Literatur des 17. und 18. Jhs. aus der neuen Gattung des

19 Die Erklärung, die für diese Präferenz gegeben wird, erscheint gattungstheoretisch unterkomplex. Vgl. Gertrud Maria Rösch: Einleitung. In: Fakten und Fiktion. Werklexikon deutschsprachiger Schlüsselliteratur 1900-2010. Erster Halbband: Andres bis Loest, hg. von Gertrud Maria Rösch, Stuttgart 2011, S. IX-XVIII, hier S. XV: »Ausgeschlossen wurden dramatische Texte, weil deren Wirkung im Wesentlichen auf der theatralischen Aufführung beruht und ungleich schwieriger zu rekonstruieren und zu beschreiben ist als die Wirkung eines Erzähltextes.« Allerdings stellt die theatralische Vermittlung der Figuren in Dramen nicht allein ein Beschreibungsproblem dar, sondern ein Wirkungsproblem. Die zusätzliche Ebene der Vermittlung erschwert die literarische Kommunikation des Schlüsselromans.

20 G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 43-78.

Höfisch-historischen Romans erwuchs«.[21] Kanzog plädiert allerdings im Anschluss an das Kompendium Fernand Drujons *Les livres à clef* für den Begriff ›Schlüsselliteratur‹, der im Gegensatz zu ›Schlüsselroman‹ »jedes Buch, das in mehr oder weniger verdeckter Form […] reale Ereignisse und Personen darstellt oder auf sie anspielt«, miteinzuschließen vermag.[22]

Der Fortgang der Begriffsgeschichte zeigt aber, dass die Gattungspräferenz für den Roman sich auch in Bezug auf die Benennung durchgesetzt hat. Zwar kann Drujons Studie von 1888 als Ursprung der Begriffsbildung gelten, allerdings wird das Phänomen sowohl im Französischen als auch im Englischen gebräuchlich als *Roman à clef* bezeichnet – aus dem ›Buch mit Schlüssel‹ wird der ›Roman mit Schlüssel‹. Und es scheint, als habe sich der Begriff ›Schlüsselroman‹ auch im Deutschen recht umstandslos etabliert. Kanzog nennt als frühes Beispiel der Wortverwendung einen Artikel aus dem *Literarischen Echo* von 1905. Die Polemik des Verfassers Wolfgang Kirchbach richtet sich gegen die Praxis, Schriftsteller zu verklagen, die angeblich reale Personen in Romanen verleumdet hätten. Bereits bei Kirchbach besitzt die Bezeichnung abwertende Konnotationen. Es handele sich um eine nebulöse Gattungsbezeichnung, deren Vorhandensein dem Verfasser »augenscheinlich vollständig entgangen war«.[23] Kirchbachs Zorn richtete sich nicht gegen die Autoren selbst, sondern gegen jene Leser, die den »Schlüssel-Roman als Vorwand, straflos ihren Klatsch über andere auszubreiten, gar zu gern mißbrauchen«.[24] Die Gattung ›Schlüsselroman‹ gebe es nämlich gar nicht, sie sei nur ein Hilfsmittel, um eine klatschsüchtige Lektüre legitimieren zu können.

Bedeutsam erscheint in diesem Zusammenhang zuallererst die Tatsache, dass Kirchbach ›Schlüsselroman‹ als recht jungen Begriff ausweist, der seinen Ursprung im Dunstkreis einer seiner Ansicht nach zerstörerischen neuen juristischen Praxis finde. Prozesse gegen Autoren, die in Schlüsselromanen Persönlichkeitsrechte verletzt haben sollen, hätten sich in den letzten Jahrzehnten vervielfacht und erst im Zusammenhang mit diesem Missstand habe sich auch der Begriff verbreitet. Auf diesen begriffsgeschichtlichen Umstand geht auch Kanzog ein, der die Emergenz der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ mit der Häufung von Beleidigungsprozessen gegen Romanautoren in Verbindung bringt: »Als nach dem

21 K. Kanzog: Schlüsselliteratur (b), S. 381.

22 K. Kanzog: Schlüsselliteratur (b), S. 381.

23 Wolfgang Kirchbach: Schlüssel-Romane. In: Das Literarische Echo 8.4 (1905), S. 237-245, hier S. 237.

24 W. Kirchbach: Schlüssel-Romane, S. 240.

deutschen Strafgesetzbuch vom 15.5.1871 die ersten Prozesse gegen Romanschreiber auf Grund des § 185 StGB geführt wurden, kam der Terminus *Schlüsselroman* in Umlauf.«[25]

Der Begriff ›Schlüsselroman‹, so scheint es, hat seinen Ursprung in diesem juristischen Kontext. In Deutschland begann man, Texte mit der Bezeichnung zu belegen, als Skandale und Prozesse um die angebliche Verschlüsselung realer Menschen hinter fiktiven Figuren vermehrt auftraten. Als Indikator der wachsenden legalen Bedeutung des Konzepts in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann die juristische Dissertation Kurt Ullsteins von 1931 genannt werden, die dem *Schutz des Lebensbildes, insbesondere Rechtsschutz gegen Schlüsselromane* gewidmet ist.[26] Der Aspekt moralischer Fragwürdigkeit, der sich als wichtiger Bedeutungsbestandteil des Begriffs durchgesetzt hat, lässt sich aus dieser Ursprungsgeschichte erklären. Es wird deutlich, dass diese als neuartige Bedrohung des ›Lebensbildes‹ wahrgenommene Gefahr primär von Werken erzählender Prosa auszugehen schien.[27]

Vor diesem Hintergrund soll nach den gattungsspezifischen Merkmalen gefragt werden, die den Roman im Vergleich zu anderen Gattungen besonders geeignet erscheinen lassen, reale Personen verschlüsselt darzustellen. Eine einfache Erklärungsmöglichkeit für das Überwiegen von Schlüssel*romanen* wäre, dass Romane konventionell schlicht größeren Umfang besitzen als Dramen, also mehr Figuren auffahren können. Man könnte argumentieren, dass größerer Figurenreichtum auch die Möglichkeiten der Verschlüsselung erweitert. Dagegen spricht, dass Romane nicht zwangsläufig mehr Figuren als Dramen besitzen müssen und dass – selbst wenn sich eine Tendenz in dieser Hinsicht kaum bestreiten lässt – doch fraglich bleibt, ob die Menge der Figuren etwas über die Möglichkeiten der Verschlüsselung aussagt. Immerhin kann schon eine entschlüsselbare Figur ausreichen, dass ein Werk als Schlüsselliteratur gelesen wird.

25 K. Kanzog: Schlüsselliteratur (b), S. 380f.

26 K. Ullstein: Der Schutz des Lebensbildes, insbesondere Rechtsschutz gegen Schlüsselromane.

27 Die begriffsgeschichtliche Gattungspräferenz findet ihre Entsprechung in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung: Rösch begründet die Tatsache, dass sie sich in ihrer Studie auf Erzählprosa beschränkt, durch die »literarhistorische Tatsache, daß Claves im Zusammenhang mit Romanen erscheinen«. Deshalb würden die »auch ergiebigen« Gattungen Lyrik und Drama nicht behandelt. Trotzdem bleibe der Anspruch bestehen, »daß die Fragestellungen und Ergebnisse auch auf diese Gattungen übertragbar sind«. Vgl. Rösch: Clavis Scientiae, S. 26.

Eine bessere Erklärung dafür, dass das Drama sich weniger für Verschlüsselungen eignet als der Roman, ergibt sich aus den unterschiedlichen Publikationskontexten. Dramen werden für die Bühne geschrieben und finden im Idealfall mehrere unterschiedliche Aufführungen, die von unterschiedlichen Regisseuren inszeniert werden. Die provokante Verschlüsselung als komplexer Akt literarischer Kommunikation ist hier schwieriger umzusetzen als in der direkten Kommunikation, die im Fall von Romanen zwischen Autor und Leser stattfindet. Der Prozess mehrfacher Vermittlung im Drama und die Tatsache mehrerer Beteiligter (Autor, Dramaturg, Regisseur, Schauspieler) verkomplizieren die Möglichkeiten der Verschlüsselung.[28] Der Autor muss dann entweder selbst an der Aufführung vor Ort beteiligt sein oder die Verschlüsselung muss so offensichtlich sein, dass sie im Prozess der Inszenierung nicht verloren geht: so im Fall von Ludwig Fuldas Drama *Der Talisman*, in dem eine sehr abstrakte, satirisch zugespitzte Märchenfigur auf eine sehr bekannte Figur des öffentlichen Lebens, Kaiser Wilhelm II., anspielte.[29] Dagegen ist der Roman nicht in ähnlicher Weise eingeschränkt, er verfügt, was Umfang und Figurendarstellung angeht, über die größte gattungsspezifische Freiheit. Auch was Präsentation und Vermittlung angeht, besitzen Romanautoren das relative Höchstmaß an Kontrolle.

Diese gattungstheoretischen und begriffsgeschichtlichen Überlegungen sollen begründen, warum ich in meiner Arbeit am Begriff des ›Schlüsselromans‹ festhalten möchte. Die Bezeichnung ›Schlüsselliteratur‹ vermag zwar eine größere Anzahl an Texten miteinzubeziehen und trägt der Tatsache Rechnung, dass die Möglichkeit der Verschlüsselung formal und inhaltlich grundsätzlich nicht auf bestimmte Textsorten beschränkt ist, sie erscheint aber insofern missverständlich, als sie die sichtbare Gattungspräferenz für den Roman marginalisiert und dadurch einem wich-

28 Vgl. Dazu auch G. Schneider: Die Schlüsselliteratur. Band 1, S. 30, der als Grund dafür, dass Verschlüsselungen im Drama seltener vorkommen als in Romanen, anführt, »daß die Figuren nicht nur vom Verfasser, sondern vom Schauspieler abhängen, der sie sinnlich zu gestalten hat und dies in Grenzen nach seinem Belieben tut«.

29 Vgl. Gertrud Maria Rösch: Ludwig Fulda. Der Talisman. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Band 5, München 1989, S. 918-919, Martin Kohlrausch: Der Monarch im Skandal. Die Logik der Massenmedien und die Transformation der wilhelminischen Monarchie, Berlin 2005, S. 122, sowie Johannes Franzen: Schöne Majestätsbeleidigung. Fiktionale und faktuale äsopische Herrschaftskritik im Kaiserreich. In: Herrschaftserzählungen. Wilhelm II. in der Kulturgeschichte (1888-1933), hg. von Nicolas Detering, Johannes Franzen und Christopher Meid, Würzburg 2016, S. 121-142.

tigen literaturgeschichtlichen Umstand nicht gerecht werden kann: Die Geschichte des Verschlüsselns realer Personen in fiktionalen Texten ist Teil der Geschichte des modernen Romans.

Auf diese Konvergenz von Romangeschichte und Schlüsselromangeschichte kann an dieser Stelle nicht ausführlich eingegangen werden. Zu verweisen wäre auf Sean Lathams Monographie *The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef*, die den modernistischen Schlüsselroman als Kulminationspunkt der Romangeschichte untersucht. Latham bezeichnet den Schlüsselroman als scheinbaren Verlierer der Literaturgeschichte und begründet dessen Abstieg mit dem Siegeszug des modernen Romans und des modernen Fiktionskonzeptes, deren autonome Weltentwürfe sich gerade in Abgrenzung zu den referenzialisierenden Strategien des Schlüsselromans entwickelt haben.[30] Vor diesem Hintergrund lässt sich die historische Konjunktur von Schlüsselromanen als Geschichte einer fruchtbaren ästhetischen und ethischen Provokation der modernen Romanpoetologie erzählen. Latham zeigt, wie die Autoren modernistischer Schlüsselromane die diskreditierte Gattung nutzen, um literarische und gesellschaftliche Normen herauszufordern. Ein ähnliches poetologisches Irritationspotential lässt sich auch für den von mir untersuchten Zeitraum feststellen, wie die Fallstudien meiner Arbeit zeigen sollen.

Ein weiterer Grund dafür, dass an der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ festgehalten wird, betrifft die in Kapitel 2 herausgearbeiteten rezeptionstheoretischen Probleme. Rösch hat die Kompendien Drujons und Schneiders nicht zu Unrecht dafür kritisiert, dass dort Verschlüsselung als »konstantes Merkmal« erscheint, »das einen Text in toto bestimmt«. Daher könne Schneider »von einem ›Schlüsselroman‹ auch dann sprechen, wenn nur einzelne Personen bzw. Teile des Werkes verschlüsselnden Charakter haben.« Diese Deutung führe zu einer »Festlegung des Schlüsselcharakters als eines immanenten Strukturmerkmals, das nicht vom Text ablösbar sei […]«.[31] Gegen diese klassische Gattungsbestimmung stellt Rösch das kommunikationstheoretisch informierte »Prinzip Schlüssel«,

> als welches das Ineinander von Verschlüsselung (auf seiten des Autors) und Entschlüsselung (auf seiten der Rezipienten) zu verstehen ist. Es

30 Vgl. vor allem S. Lathams Kapitel ›The Rise of the Novel and the Fall of the Roman à Clef‹ in The Art of Scandal, S. 25-34; ähnliche Verweise auf die Bedeutung des Schlüsselromans für die Geschichte des modernen Romans und des modernen Fiktionskonzeptes finden sich in C. Gallagher: The Rise of Fictionality.

31 G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 21.

> ist als ein *dynamisches Konzept* gedacht, bei dem es wesentlich von den narrativen Verfahren, wie von rezeptionssteuernden Strategien abhängt, ob und wie ein Text das ›Prinzip Schlüssel‹ einsetzt.[32]

Tatsächlich ist Schneiders Umgang mit dem Begriff der ›Schlüsselliteratur‹ problematisch, insofern er diese als Gattung im klassischen Sinn begreift, die durch ein bestimmtes Merkmal charakterisiert wird. Darauf hat auch Kanzog, auf dessen Kritik sich Rösch beruft, hingewiesen: »Die Schwierigkeit der bisherigen Begriffsbestimmungen lagen in dem untauglichen Versuch, einzelne Werke insgesamt auf das Verschlüsselungsphänomen festzulegen und daraus eine Gattung zu konstituieren.«[33] Somit wäre dann ein Text, der nur eine Person in einer literarischen Figur verschlüsselt, ein Werk der Schlüsselliteratur – und zwar überhistorisch und überkulturell. Diese Definition birgt das Problem, dass das (meist zeitgenössische und eingeschränkte) Wissen, welches überhaupt nötig ist, damit die intendierte Entschlüsselung gelingt, zum einen historisch verblassen kann, zum anderen manchen Lesern gar nicht zur Verfügung steht.[34] Texte verlieren ihren Schlüssel-Charakter, und so auch das wichtigste Merkmal der Gattungsdefinition, wenn dieses Wissen für die Rezeption keine Rolle spielt. Im Gegensatz zu ›Liebesroman‹ oder ›Versepos‹ erscheint die Gattung ›Schlüsselroman‹ – je nach Kommunikationssituation – als veränderbarer Status.[35]

32 G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 23.

33 K. Kanzog: Schlüsselliteratur (a), S. 665.

34 Zum Problem des Entschlüsselungswissens vgl. Kap. 4.1.

35 Einen einschlägigen Fall bezeichnet die Wiederveröffentlichung des Romans *Unvollendete Symphonie* von Hans Weigel. Der erstmals 1951 publizierte Roman war 1992 neu aufgelegt worden, versehen mit einem Nachwort des Autors, der hier offenbarte, dass es sich um eine autobiographische Erzählung über seine Liebesgeschichte mit Ingeborg Bachmann handele. So heißt es in Weigels Nachwort: »Und da das alles so lang zurückliegt, kann ich die Vorgänge, soweit sie privat sind, entschlüsseln und der Welt mitteilen, daß es sich um meine Kollegin Ingeborg Bachmann handelt [...].« Vgl. Hans Weigel: Unvollendete Symphonie, Graz/Köln/Wien 1992, S. 197. Er gebe diesen Schlüssel auch deswegen preis, da keiner der zahlreichen Biographen Bachmanns ihn zur Person befragt habe. Es geht dem Autor also darum, das kostbare, im Roman gespeicherte Personenwissen in den Diskurs um die Biographie der Schriftstellerin einzuführen. Dazu wurde das nötige Entschlüsselungswissen erst vierzig Jahre nach der Erstveröffentlichung zugänglich gemacht und so die Lektüre des Romans als Schlüsselroman ermöglicht. Ulrich Weinzierl schrieb anlässlich der Neuveröffentlichung: »[E]rst seit kurzem und erst dank Weigel selbst wissen wir, was vordem niemand bemerkt hat. Knapp vor seinem Tod,

Zudem stellt sich in Bezug auf ein klassisches Gattungskonzept die Frage, ob eine einzige verschlüsselte Person ausreicht, um einen Text der Schlüsselliteratur zuzuschreiben. Lässt man sich auf diese Frage ein, so kommt man schnell ins Zählen und Abwägen: Wie viele Figuren müssen als reale Personen entschlüsselbar sein, damit ein Text wirklich als ›Schlüsselroman‹ gelten kann? Und müssen es die Protagonisten sein oder reicht auch die ein oder andere Nebenfigur? Immerhin würde man einen Roman, der sich hauptsächlich mit Krieg und nur in einer peripheren Episode mit Liebe beschäftigt, nicht als ›Liebesroman‹ bezeichnen. Auch hier zeigt sich deutlich, dass ›Schlüsselroman‹ als Gattungsbezeichnung im klassischen Sinne ungeeignet ist. Sonst müsste man Thomas Manns *Zauberberg* als ›Schlüsselroman‹ bezeichnen, da er mit der Figur des Mynheer Peeperkorn eine offenkundige Karikatur Gerhart Hauptmanns enthält.[36] Eine solche Zuschreibung ist aber abwegig – immerhin sind ein Großteil der Figuren des Romans, allen voran der Protagonist Hans Castorp, fiktiv. Den Roman als ›Schlüsselroman‹ zu bezeichnen, wäre eine fehlerhafte Kategorisierung, da sie den Text in seiner Ganzheit durch ein peripheres Merkmal charakterisiert.

Es erscheint also zunächst naheliegend, das klassische Gattungskonzept durch ein dynamisches ›Prinzip Schlüssel‹ zu ersetzen. Verschlüsselung wäre dann eine literarische Technik, die in Texten zur Anwendung kommen kann, diese Texte aber nicht im Sinne einer Gattung vollständig zu determinieren vermag. Rösch verdeutlicht diese Haltung in ihrer Auseinandersetzung mit Thomas Manns *Doktor Faustus*:

> So, wie also die Verschlüsselung nur *ein* narrativer Aspekt ist, so wird es möglich, den ›Doktor Faustus‹ nicht totalisierend als Schlüsselroman zu interpretieren, sondern, wie es in der Absicht dieser Studie

im Sommer 1991, hatte der Autor sein Einverständnis zum Neudruck des vier Jahrzehnte zuvor veröffentlichten Buchs ›Unvollendete Symphonie‹ gegeben und in einem Nachwort den Schlüsselcharakter dieses merkwürdigen Liebesromans enthüllt.« Vgl. Ulrich Weinzierl: Scharfsichtiger Pedant. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.5.1992. Vgl. zudem mit deutlicher Kritik Klaus Amann: ›Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen‹. Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit, Klagenfurt 1997, S. 52-56, vor allem S. 55: »Das Ärgerliche an diesem Buch ist nicht der stellenweise unsägliche Text aus dem Jahr 1951, das Ärgerliche ist Weigels Enthüllung aus dem Jahr 1991, mit dem er dem Roman gewissermaßen dokumentarischen Rang zuspricht.«

36 Die Anspielungen auf Georg Lukács in der Figur Leo Naphta sind weit weniger deutlich. Vgl. Kap. 6.1, Fußnote 34.

> liegt, Verschlüsselung als legitimen Teilaspekt der Gesamtkomposition zu sehen.[37]

Demnach wären die Begriffe ›Schlüsselliteratur‹ und ›Schlüsselroman‹ als Teil der literaturwissenschaftlichen Terminologie hinfällig. Als »legitimer Teilaspekt« hätte sich Verschlüsselung dann mit dem bescheidenen Platz einer literarischen Strategie oder Kommunikationstechnik zu begnügen.

Ein solcher Versuch, den gattungstheoretischen Problemen, die der Begriff ›Schlüsselroman‹ aufwirft, dadurch beizukommen, dass man die Bezeichnung verwirft und in ein dynamisches Prinzip auflöst, wird der Komplexität des Phänomens nicht gerecht. Es handelt sich um einen Rettungsversuch, der die ›Legitimität‹ einer literarischen Technik beweisen möchte, indem der umstrittene, oft als Schimpfwort verwendete Begriff ›Schlüsselroman‹ verabschiedet wird. Als Gattungsbezeichnung dient die Zuschreibung oftmals der Herabwürdigung eines Textes. Es entspricht der apologetischen Tendenz der Studie Röschs, dieses delegitimierende Potential des Begriffs ›Schlüsselroman‹ durch die Auflösung des totalisierenden Gattungsbegriffs in einen »legitimen Teilaspekt« zu entschärfen: *Doktor Faustus* ist demnach eben kein Schlüsselroman, der es nur darauf anlegt, reale Personen unter dem Deckmantel der Fiktionalität zu verunglimpfen, sondern ein vielschichtiges Werk, das *auch* provokante Entschlüsselungen enthält.

Gegen diese Verabschiedung des Begriffs ›Schlüsselroman‹ als Gattungskonzept ergeben sich drei grundsätzliche Einwände:

(1) Der Begriff führt im Diskurs um die betroffenen Romane ein produktives Eigenleben. Wie die begriffsgeschichtliche Skizze gezeigt hat, wird die Bezeichnung seit der Jahrhundertwende verstärkt in juristischen und literaturkritischen Einlassungen verwendet. Darin drückt sich ein populäres Gattungsbewusstsein aus, das nicht durch literaturwissenschaftliche Theoriebildung wegdiskutiert werden kann. Es wird deutlich, dass dieses Gattungsbewusstsein die Texte, die als ›Schlüsselroman‹ bezeichnet werden, durchaus *in toto* charakterisiert. Eine Studie, die das Phänomen der Verschlüsselung und Entschlüsselung vor allem auch aus der Perspektive der Rezeption in den Blick nehmen möchte, kann diesen Umstand nicht verleugnen: Entschlüsselung findet dort statt, wo der Begriff ›Schlüsselroman‹ zum Einsatz kommt. Die öffentliche Verwendung der Bezeichnung im Diskurs um einen Roman ist oftmals erst der Anlass dafür, dass diese Entschlüsselung stattfindet.

37 G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 252.

(2) Die Entschlüsselung, die dem öffentlich geäußerten Verdacht der Verschlüsselung folgt, bestimmt die Rezeption der Texte im Sinne einer Gattung. Spätestens, wenn das Wort ›Schlüsselroman‹, in dem sich dieser Verdacht in den meisten Fällen artikuliert, in den Diskurs eingeführt wurde, kontaminiert es als Gattungsbezeichnung den gesamten Text. Erhärtet sich der Verdacht, dass auch nur eine Figur ein reales Vorbild besitzt, so führt das in vielen Fällen zu einer *Faktualisierung* des Textes. Die referenzialisierende Lektüre kann sich auf alle Figuren ausweiten – der Text wird als ›Schlüsselroman‹ gelesen.[38] Dieser Virulenz des Gattungsbegriffs entspricht der Umstand, dass Autoren sich in fast allen Fällen gegen die Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ wehren und nur selten darauf verweisen, es handele sich bei der Verschlüsselung nur um einen Teilaspekt ihres Werkes. Verschlüsselung in den eigenen Texten wird vollständig geleugnet oder heruntergespielt, gerade weil die Verfasser die totalisierende Kontaminationsgefahr der Gattungsbezeichnung fürchten.

(3) Die Verabschiedung des Gattungkonzeptes umgeht die Frage danach, ob es Texte gibt, die legitim als ›Schlüsselromane‹ bezeichnet werden können. Diese Frage betrifft das grundsätzliche Problem der *Intention*. Die Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ impliziert die Unterstellung, dass die provokanten Verschlüsselungen absichtlich in den Text eingebaut wurden und Entschlüsselung als intendierte Rezeption herausfordern. Texte, bei denen sich eine solche Intention feststellen lässt, können meines Erachtens aus literaturwissenschaftlicher Perspektive als ›Schlüsselromane‹ bezeichnet werden. Sie unterscheiden sich von Texten, die zwar entschlüsselt wurden, denen aber eine solche Intention nicht nachgewiesen werden kann. Das bedeutet natürlich nicht, dass der ästhetische Wert oder der intellektuelle Gehalt eines solchen Textes sich in diesem Charakteristikum erschöpft. Auch die Bezeichnung ›Liebesroman‹ definiert das Eigentümliche eines Textes nicht *in toto*, sondern nur eine wichtige inhaltliche Tendenz. So wie ein Text, der sich mit Liebe befasst und zudem auf einem Campus spielt, gleichzeitig als ›Liebesroman‹ und ›Campusroman‹ kategorisiert werden kann, kann ein ›Schlüsselroman‹ an vielfältigen formalen, inhaltlichen und funktionalen Gattungskonventionen partizipieren. Zum Problem wird dann der Aspekt der Intention, welche den ›Schlüsselroman‹ als Gattung definiert. Wie ich im Folgenden zeigen werde, handelt es sich um ein Merkmal, das die Zuschreibung in vielen Fällen verkompliziert.

38 Vgl Kap. 2.4.

3.2 Gattungstheoretische Probleme: Intention und Signale

Wenn in einem feuilletonistischen Beitrag ein Roman mit der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ belegt wird, dann bedeutet das nicht nur – gemäß der oben genannten Minimaldefinition –, dass es um einen Text geht, der sich als fiktional ausgibt, hinter dessen Figuren sich aber klar erkennbare reale Vorbilder ausmachen lassen; gemeint ist damit auch, dass dies mit einer gewissen Intention betrieben wurde. Der Autor *wollte*, dass die Personen erkannt werden. Entschlüsselung gehört demnach zur dezidierten Wirkungsabsicht des Textes. Die Gattungsbezeichnung ›Schlüsselroman‹ ist, wie bereits angedeutet, gegenüber Inhalt und Form einer Erzählung indifferent, sie weist sich über eine Wirkungsabsicht aus, eben über die provozierte Entschlüsselung realer Personen. Diese Absicht wird im Fall der Gattung ›Schlüsselroman‹ grundsätzlich dem Autor (und zwar dem empirischen Autor) zugeschrieben. Während bei anderen Gattungsbezeichnungen, die sich über ihre Wirkung charakterisieren lassen – Komödie, Unterhaltungsliteratur –, von der Intention abstrahieren lässt, ist die Unterstellung einer Absicht für den Begriff ›Schlüsselroman‹ geradezu konstituierend.

Das zeigt sich vor allem dort, wo dem Autor textexterne Motive zugeschrieben werden. So bezeichnete etwa Frank Schirrmacher Martin Walsers *Tod eines Kritikers* als ein »Dokument des Hasses«, als »Mordfantasie« und als »Exekution«.[39] Der Roman sei ein Versuch, den realen Kritiker Marcel Reich-Ranicki in der Figur des fiktiven André Ehrl-König zu erledigen. Ähnliche Motive vermutete Jens Jessen anlässlich des Skandals um Maxim Billers *Esra*. Warum, fragte Jessen, habe Biller im Roman so transparent die Wiedererkennbarkeit seiner ehemaligen Partnerin betrieben: »Aus Bosheit, Rachsucht, nachgetragener Liebe?«[40] Der Schlüsselromanvorwurf rückt die Person des Autors als Urheber des Textes in den Mittelpunkt der Rezeption.[41] Der Begriff ›Schlüsselroman‹ als Gattungsbezeichnung impliziert, dass die Verschlüsselung von Realien in als fiktional ausgewiesenen Texten intentional vom Autor betrieben wurde.

Diese Unterstellung wirft jedoch Probleme auf, da es auch zur Gattungskonvention des Schlüsselromans gehört, diese Intention abzustreiten. Man hat es mit dem seltsamen Fall einer Gattung zu tun, die sich gleichermaßen

39 F. Schirrmacher: Tod eines Kritikers.
40 Jens Jessen: Schlüssel ohne Roman. In: Die Zeit vom 13.3.2003.
41 Zum Zusammenhang von Schlüsselroman und Autorschaft vgl. Kap 5.1.

durch eine Intention und die Leugnung dieser Intention ausweist. Die Referenzen der Texte finden verdeckt statt, bedienen sich also einer scheinbaren Fiktionalität, die durch suggestive Faktualitätssignale relativiert wird. *Esra* weist sich nicht als faktuale Autobiographie aus, in der Maxim Biller mit seiner Ex-Freundin abrechnet, sondern als ein Roman, der sich die Leugnung jeglicher Bezugnahme auf die Realität vorbehält. Zur Choreographie eines Schlüsselromandiskurses gehört eben nicht nur die Unterstellung einer Intention, sondern auch das Dementi des Autors. Im Fall des Prozesses um *Esra* lieferte Biller ein solches Dementi in einer polemischen Stellungnahme, in der er die Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ für seinen Text ablehnt. »Die Intention eines Schlüsselromans«, schreibt er, »ist die Satire auf reale Personen oder Zustände oder ihre Schmähung.«[42] Genau darum sei es ihm aber nicht gegangen. Zwar habe er sich »wie fast jeder Schriftsteller« von »der Realität inspirieren lassen«, sein Ziel sei es aber gewesen, die Realität »durch Ästhetisierung des Erzählmaterials so weit wie möglich« hinter sich zu lassen.[43]

Damit ist der Grundkonflikt der Gattungsdefinition bezeichnet: Ein Autor veröffentlicht einen Text, der sich als fiktional zu erkennen gibt, dem Autor wird unterstellt, intentional reale Personen wiedererkennbar verschlüsselt zu haben, der Autor leugnet diese Unterstellung und verurteilt die damit einhergehenden Rezeptionsvorgänge (Entschlüsselung). Schließlich wird ihm daraufhin vorgeworfen, seine Leugnung sei eine Schutzbehauptung. Aus dieser konfliktreichen Situation ergeben sich einerseits produktive gattungstheoretische Fragen, andererseits aber auch die entsprechenden methodischen Probleme. Denn wie lässt sich ein Korpus von Texten bilden, die als ›Schlüsselromane‹ untersucht werden sollen, wenn diese Gattungsbezeichnung auf der Unterstellung einer Intention beruht, die der Gattungskonvention entsprechend fast grundsätzlich geleugnet wird?

Dann müsste für jeden Text, bei dem die Entschlüsselung realer Vorbilder möglich ist, die Frage gestellt werden: Hat der Autor intentional verschlüsselt, ist der Text also darauf angelegt, dass die Vorbilder hinter den fiktiven Figuren erkannt werden? Entschlüsselung ist, wie bereits angedeutet, ein naheliegender Rezeptionsvorgang; die Frage danach, ob ein Autor reale Vorbilder in seinem Text verarbeitet hat, wird in Bezug auf zahlreiche fiktionale Texte gestellt. Damit verbunden ist allerdings nicht

42 Maxim Biller: Stellungnahme zu dem Prozeß um ›Esra‹ vom 21.3.2003, abgedruckt in Uwe Wittstock: Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht. Über die neuen Grenzen der Literaturfreiheit, Köln 2011, S. 141-146.

43 M. Biller: Stellungnahme zu dem Prozeß um ›Esra‹ vom 21.3.2003, S. 142.

unbedingt die Vermutung einer Intention. Genau darum geht es Maxim Biller, wenn er darauf hinweist, dass fast jeder Schriftsteller sich von der Realität inspirieren lässt, dass von einem Schlüsselroman aber nur dort die Rede sein kann, wo diese Inspiration sich offenkundig zurückverfolgen lässt.

Das daraus entstehende Abgrenzungsproblem hat Georg Schneider deutlich benannt. Für ihn bezeichnet die Schlüsselliteratur eine »Abart« der »Modelldichtung«. Gemeint sind Werke, die sich im weitesten Sinne auf literarischen ›Realismus‹ berufen. Es handele sich bei ›Modelldichtung‹ um eine Gattung, die, »um lebenswahr zu gestalten, von allen Seiten Belege aus der Wirklichkeit zusammenträgt und sie zu einem Mosaik vereint [...]«.[44] Beide, Schlüsselliteratur und Modelldichtung, verarbeiten, so Schneider, die Realität auf durchaus ähnliche Weise. Aus diesem Umstand erwachse die »wahre Gefahr des Themas«:

> Wenn nämlich die allgemeine Modellliteratur von ihr nicht scharf zu scheiden ist, wenn außerdem so gut wie jegliches schöne Schrifttum irgendwie auf das Leben aufbaut und deshalb schließlich als Modelldichtung angesprochen werden kann, so ist die Frage nicht zu umgehen: Was ist dann eigentlich nicht mehr Schlüsselliteratur?[45]

Dieser Frage ist meines Erachtens mit dem Aspekt der Intention zumindest ansatzweise beizukommen. Das deutet sich auch bei Schneider an, der darauf hinweist, dass in Bezug auf Modelldichtung von »einer absichtlichen Verhüllung kaum gesprochen werden kann«.[46] Das Merkmal der Absicht dient hier ebenfalls zur Abgrenzung, auch wenn es in Schneiders konkretem bibliographischen Kompendium kaum noch Beachtung findet und Verschlüsselung auch dort unterstellt wird, wo sie sich nur schwer oder gar nicht nachweisen lässt.[47]

Auch in dem bereits mehrfach zitierten Eintrag im *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur* wird die Frage ›Was ist eigentlich keine Schlüs-

44 G. Schneider: Die Schlüsselliteratur. Band 1, S. XI.

45 G. Schneider: Die Schlüsselliteratur. Band 1, S. XI.

46 G. Schneider: Die Schlüsselliteratur. Band 1, S. XI.

47 So heißt es etwa im Eintrag zu Theodor Fontane, »Fabeln und Figuren« von *Effi Briest* seien »[l]eicht verändert der Wirklichkeit entlehnt«. Die Figur des Innstetten »war ein Dragoneroberst Baron von A.«; Vorbild der Heldin sei hingegen »eine blutjunge Engländerin«, die Fontane im Harz kennengelernt hatte. Vgl. Georg Schneider: Die Schlüsselliteratur. Band 2: Entschlüsselung deutscher Romane und Dramen, Stuttgart 1952, S. 35. Allerdings wird man kaum davon ausgehen können, dass Fontane die Identifizierung dieser Vorbilder intendiert hatte. Vgl. G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 167-174.

selliteratur?‹ unter Verweis auf die Intention beantwortet. Dort heißt es: Von der Schlüsselliteratur seien zahlreiche Werke zu unterscheiden, »die Personen oder manche ihrer Eigenschaften als Vorlage oder Modelle verwenden«. Genannt werden als Beispiele Goethes *Die Leiden des jungen Werther*, Fontanes *Effi Briest* und »zahlreiche Werke Thomas Manns«. Diese Texte sind, folgt man dem Eintrag, keine Werke der Schlüsselliteratur, denn: »Hier liegt es nicht in der Absicht des Autors, dass diese Personen wiedererkennbar werden.«[48] Bei den genannten Werken handelt es sich um Texte, die auf mögliche Vorbilder befragt wurden, denen sich aber keine tatsächliche Wirkungsabsicht des Wiedererkennens nachweisen lässt.[49]

Demnach wäre beispielsweise Thomas Manns *Buddenbrooks* kein Schlüsselroman, obwohl es nach der Veröffentlichung zu recht weitgehenden Entschlüsselungen gekommen war und die Veröffentlichung zumindest in Lübeck, der Heimatstadt des Autors, für einen Skandal gesorgt hatte.[50] Thomas Mann verteidigte sich in seiner Streitschrift »Bilse und Ich« gegen den Vorwurf, er habe die Rezeptionshaltung der Entschlüsselung intendiert und berief sich, ähnlich wie Biller in seiner Stellungnahme zu *Esra*, auf das Eigenrecht der ästhetischen Aneignung von Realität. Was der Autor eingesteht, ist die Verwendung realer Personen als Inspiration, was er leugnet, ist die intendierte Entschlüsselung. Und tatsächlich erscheint eine solche Intention im Fall der *Buddenbrooks* nicht gerade naheliegend; immerhin müsste man dann davon ausgehen, der Autor habe es bewusst darauf angelegt, dass beispielsweise in der Figur des neurotischen Christian Buddenbrook sein Onkel Friedrich Mann erkannt wer-

48 V. Meid: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur, S. 471.

49 Vgl. zudem B. von Beckers Streitschrift zur *Esra*-Debatte: Fiktion und Wirklichkeit im Roman, S. 20. Hier wird – allerdings unter normativen Vorzeichen – die Intention des Autors als bestimmendes Merkmal der Gattungsdefinition festgelegt: »Zu unterscheiden ist der Schlüsselroman von der künstlerischen Verarbeitung von Urbildern und Modellen, bei der es gerade nicht die Absicht des Autors ist, dass hinter der fiktionalen Handlung reale Begebenheiten wiedererkennbar werden. Die Abgrenzung zwischen der künstlerischen Verarbeitung von Urbildern und dem Schreiben eines Schlüsseltextes ist im einzelnen schwierig. Gleichwohl wird die subjektive Absicht des Autors, einen vom Leser zu dechiffrierenden Text zu liefern, in der Literaturwissenschaft überwiegend als Merkmal des Schlüsseltextes angesehen.«

50 Zu den Entschlüsselungen vgl. Gero von Wilpert: Die Rezeptionsgeschichte. In: Buddenbrooks-Handbuch, hg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert, Stuttgart 1988, S. 319-341, sowie Hartwig Dräger: Buddenbrooks. Dichtung und Wirklichkeit. Bilddokumente, Lübeck 1993, S. 21-32.

den sollte. Der Onkel hatte sich in einer Annonce im *Lübecker Generalanzeiger* gegen die angebliche Karikatur seiner Person zur Wehr gesetzt. Dort heißt es:

> Wenn der Verfasser der ›Buddenbrooks‹ in karikierender Weise seine allernächsten Verwandten in den Schmutz zieht und deren Lebensschicksale eklatant preisgibt, so wird jeder rechtdenkende Mensch finden, dass dieses verwerflich ist. Ein trauriger Vogel, der sein eignes Nest beschmutzt! Friedrich Mann, Hamburg.[51]

Friedrich Manns verletzte Reaktion unterstellt dem Autor der *Buddenbrooks* eine ehrenrührige literarische Indiskretion; nicht nur fühlt er sich mit der Figur des Christian gemeint, er sieht auch durch die provozierte Wiedererkennbarkeit seinen Ruf in der Öffentlichkeit beschädigt. Die Vermutung einer gewissen Intentionalität schwingt in der Formulierung »in karikierender Weise« mit. In Bezug auf das ästhetische Gesamtkonzept des Romans kann allerdings kaum begründet werden, dass es Thomas Mann darum gegangen sei, die Bloßstellung seines Onkels als Rezeptionseffekt bewusst herbeizuführen. Vielmehr muss man eher davon ausgehen, dass Mann diese Bloßstellung bewusst in Kauf genommen hatte, als er sich von der eigenen Familiengeschichte zu seinem Gesellschaftspanorama inspirieren ließ. Die angebliche Rufschädigung des Onkels muss demnach als nicht-intendierter Kollateralschaden des Romanprojekts veranschlagt werden. Es handelt sich im Sinne Schneiders um Modelldichtung, nicht um Schlüsselliteratur.[52]

In Bezug auf den Schlüsselroman ist zwischen *Verarbeitung* und *Verschlüsselung* zu unterscheiden. Verarbeitung bedient sich zwar – und teilweise transparent und großzügig – an der Realität, mit dem Ziel, Lebensähnlichkeit zu erzeugen. Verschlüsselung dagegen beruft sich auf die Realität mit dem Ziel der konkreten Entschlüsselung. Insofern können die *Buddenbrooks* aus produktionsästhetischer Perspektive weder mit

51 Yvonne Schmidlin und Hans Wysling: Thomas Mann. Ein Leben in Bildern, Zürich 1994, S. 118; vgl. zudem G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 208-210.

52 In seiner Studie zum *Doktor Faustus* kommt Thomas Schneider zu einer ähnlichen Einsicht, vgl. Thomas Schneider: Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns ›Doktor Faustus‹, Berlin 2005, S. 235: »So sehr die Vorbilder hinter Romanfiguren, denen eine reale Person Modell gestanden hat, bei aller Verschleierung dennoch – offenbar bewusst und mit einer gewissen spielerischen und koboldhaften Absicht – erkennbar bleiben, sowenig kann davon ausgegangen werden, dass Thomas Mann tatsächlich den Vorsatz hatte, der Leser möge – etwa im Fall der *Buddenbrooks* – den Roman als Kolportagestück lesen […].«

dem ›Prinzip Schlüssel‹ noch mit der Gattungsbezeichnung ›Schlüsselroman‹ assoziiert werden. Dem Autor ging es darum, Lebensnähe zu erzeugen: Der Roman soll sich lesen *wie* eine wahre Geschichte, nicht *als* eine wahre Geschichte.

Der Unterschied lässt sich verdeutlichen durch den Vergleich mit einem offenkundigen Schlüsselroman. Die satirische Absicht eines Angriffs *ad hominem* auf den Kritiker Marcel Reich-Ranicki in Martin Walsers *Tod eines Kritikers* etwa lässt sich nicht bestreiten (und ist meines Wissens vom Autor auch nie explizit dementiert worden). Man könnte kaum behaupten, Walser habe sich nur an der Realität bedient, um Lebensnähe zu erzeugen. Die Figur des André Ehrl-König – das haben durchweg alle Rezensionen bestätigt – soll als literarisches Porträt des realen Kritikers rezipiert werden. Man hat es also mit einer Personalsatire zu tun, welche durch die Wirkungsabsicht der Wiedererkennbarkeit definiert wird.

Einem Roman wie den *Buddenbrooks* fehlen dagegen die Bestandteile der Kommunikationssituation, die für den ›Schlüsselroman‹ charakteristisch sind. Walser gibt den Lesern, indem er starke Ähnlichkeiten zwischen Figur und Person aufbaut, eine deutliche Rezeptionsanweisung: ›Mein Text weist sich zwar offiziell als fiktional aus, soll aber, das zeigen die deutlichen Signale, partiell als faktual gelesen werden.‹ Solche inoffiziellen Signale finden sich in den *Buddenbrooks* nicht. Im Gegenteil: Der Autor kämpft gegen eine solche Rezeption und deutet die Tatsache, dass trotzdem Entschlüsselungen stattfinden, als Scheitern der literarischen Kommunikation. Dass es sich um ein selbstverschuldetes Scheitern handelt, das der Autor durch die zu transparente Verarbeitung realer Personen herausgefordert hat, ändert nichts an der Tatsache, dass im Fall der *Buddenbrooks* eine Intention wie bei *Tod eines Kritikers* nicht unterstellt werden kann.

Das zeitgenössische Gattungsbewusstsein, das diesen Unterschied zwischen Verarbeiten und Verschlüsseln einer Definition von ›Schlüsselroman‹ zugrunde legt, lässt sich anhand eines Interviews illustrieren, das der Thomas-Mann-Herausgeber Eckhard Heftrich dem *Spiegel* anlässlich der Kontroverse um Walsers *Tod eines Kritikers* gab. Im Vorfeld war auf Thomas Manns *Buddenbrooks* verwiesen worden, um die Verschlüsselungsstrategien in *Tod eines Kritikers* zu rechtfertigen – ein Vergleich, den Heftrich ablehnt. Ein ›Schlüsselroman‹, vermerkt er, sei »ganz einfach ein Text in Romanform, in dem reale Personen und ihre Schicksale in leicht verfremdeter Form auftreten und von den Zeitgenossen unmittelbar erkannt werden können.«[53] Solche Texte hätten den Zweck der »Ent-

53 E. Heftrich: ›Ludergeruch des Genres‹.

hüllung« und des »Lächerlichmachens« und ließen sich in den meisten Fällen auf das persönliche Motiv der »Rache« zurückführen.[54]

Die Intention des Verschlüsselns mit der Hoffnung auf Entschlüsselung wird also als Gattungsmerkmal zugrunde gelegt. *Buddenbrooks* sei deshalb kein Schlüsselroman, da Thomas Mann »weder die Lübecker Bürger bloßstellen noch gar Rache an ihnen nehmen« wollte. Weder Walser noch seine Verteidiger seien also berechtigt, den Vergleich zu bemühen. Die Probleme, die Thomas Mann zeitlebens wegen der Verarbeitung realer Personen in seinen Romanen hatte, ließen sich aus seinem poetologischen Programm erklären: »Für ihn machte die ›Beseelung‹, nicht die Erfindung den Dichter aus, und er hat sich ausgiebig in der Realität bedient.«[55] Dieses ästhetische Programm von ›Beseelung‹ beruhe allerdings auf der Verarbeitung von Vorbildern und darf, so Heftrich, nicht genutzt werden, um den Strategien des Bloßstellens bei Walser höhere literaturhistorische Weihen zu erteilen.

Was aber bedeutet das aus methodischer Perspektive? Wie bereits angedeutet, leugnen so gut wie alle Autoren, dass die Entschlüsselungen, die ihren Texten widerfahren, intendiert waren. Wann aber sind es Schutzbehauptungen und wann ehrlich gemeinte poetologische Abwehrgesten? Man muss eingestehen, dass eine saubere Unterscheidung von Texten, die verarbeiten, und solchen, die verschlüsseln, sich in letzter Instanz nicht vornehmen lässt. Eine gewisse gattungstheoretische Restunsicherheit gehört zum produktiven Irritationspotential des Schlüsselromans. Trotzdem lassen sich durchaus Texte identifizieren, denen (trotz offizieller Leugnung) eine intendierte Verschlüsslung nachgewiesen werden kann. Es geht um Werke, die an solchen konventionalisierten Gattungskonventionen partizipieren, die Entschlüsselung als Rezeptionseffekt einfordern. Dazu zähle ich insbesondere die Personalsatire und den autobiographischen Roman.[56]

Zuletzt soll noch darauf hingewiesen werden, dass die begriffliche und konzeptuelle Abgrenzung nicht bedeutet, dass Texte wie die *Buddenbrooks* aus dem Korpus meiner Arbeit ausgeschlossen werden. Thema ist das generelle Problem der Identifizierung realer Personen hinter fiktiven Figuren, die oft auch dort stattfindet, wo sich eine Intention nicht erkennen lässt. Entschlüsselung ist ein Rezeptionsvorgang, der intendierte Verschlüsselung nicht zwingend beweist. Nicht alle Texte, die als ›Schlüsselroman‹ bezeichnet wurden, sind in diesem Sinne auch konzipiert.

54 E. Heftrich: ›Ludergeruch des Genres‹.
55 E. Heftrich: ›Ludergeruch des Genres‹.
56 Vgl. Kap. 3.3.

Trotzdem geht die Korpusbildung meiner Arbeit von der Rezeption aus. Ausgangspunkt sind Texte, die öffentlich entschlüsselt wurden. Die feuilletonistische Rezeption eines Textes als Schlüsselroman bedeutet zwar nicht zwangsläufig, dass der Autor auch einen Schlüsselroman schreiben wollte – eine solche Rezeption ist aber ein Indikator, dass eine Intention vorliegen könnte. Schlüsselromane findet man vornehmlich im Umfeld öffentlichkeitswirksamer Zuschreibungen. Vorstellbar wäre natürlich der Fall eines Romans, der intendiert verschlüsselt, aber nie entschlüsselt wurde. Dann hätte man es mit einem Fall gescheiterter Kommunikation zu tun, da der vom Autor erhoffte Rezeptionseffekt sich bei den Lesern nicht einstellt. Ein solcher Roman wäre gemäß der hier vorgebrachten Definition immer noch ein Schlüsselroman – ein Umstand, der für die Korpusbildung aber unerheblich bleibt, da es solchen Texten nicht gelungen ist, sich zu erkennen zu geben.

* * *

An dieser Stelle soll auch nach den Textstrategien gefragt werden, die dazu führen, dass ein Roman als Schlüsselroman rezipiert wird. Wie kommt es, dass die Leser hinter André Ehrl-König in Walsers *Tod eines Kritikers* den realen Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki erkennen? Welche Aspekte des Textes provozieren die Leser von Maxim Billers *Esra* dazu, hinter der titelgebenden Geliebten des Erzählers die reale Ex-Partnerin des Autors zu vermuten? Wenn sich der ›Schlüsselroman‹ über den intendierten Rezeptionseffekt der Entschlüsselung definieren lässt, dann lautet die grundsätzliche Frage: Welche Strategien der Verschlüsselung muss der Autor anwenden, um die gewünschte Entschlüsselung auch zu erreichen? Diese Strategien – die man im weitesten Sinne als den *formalen* Aspekt des Schlüsselromans bezeichnen könnte – lassen sich nur vor dem Hintergrund der spezifischen Kommunikationssituation erklären, welche die Eigentümlichkeit der Gattung charakterisiert.

Bei Verschlüsselung geht es im Wesentlichen darum, *Wiedererkennbarkeit* zu provozieren. Der Leser beginnt zu vermuten, dass die fiktive Figur André Ehrl-König eigentlich auf eine reale Person verweist, da er Ähnlichkeiten zwischen Figur und Person festzustellen glaubt. Diese Ähnlichkeit kann sich auf alle Aspekte personaler Identität beziehen: Aussehen, Name, Beruf, Charakter etc. Allerdings gleicht die Figur der Person, auf die sie referiert, eben nicht ganz; mehr oder weniger starke Abweichungen beglaubigen den Status scheinbarer Fiktivität. Die einfachste Form der Verschlüsselung ist es, der Figur einen fiktiven Namen zu geben. Ein Beispiel, in dem das Element der Verschiebung und Ab-

weichung über den Bereich der Namensgebung kaum hinausgeht, wäre der Roman *Monrepos oder Die Kälte der Macht* von Manfred Zach, in dem die baden-württembergische Politik unter den Ministerpräsidenten Hans Filbinger und Lothar Späth dargestellt wird, nur dass diese eben nicht ihre wirklichen Namen tragen, sondern Breisinger und Specht genannt werden.

Überhaupt lässt sich das Spiel von Ähnlichkeit und Abweichung des Schlüsselromans anhand der Namensgebung illustrieren.[57] Fiktive Namen sind ein unmittelbares Fiktionssignal. Der erfundene Name indiziert Fiktivität, wenn er nicht als journalistische Diskretionsstrategie (›Name von der Redaktion geändert‹) markiert wurde. Verschlüsselung beginnt demnach mit einem erfundenen Namen. Bereits hier kann der Autor mit seinen provozierenden Referenzangeboten ansetzen, etwa wenn der fiktive Name durch Ähnlichkeit mit dem Namen der realen Person zum Entschlüsselungsversuch aufseiten der Rezipienten führt. So gibt der alliterierende Name der Figur Hendrik Höfgen in *Mephisto* sich für den eingeweihten Leser als Anspielung auf den ebenfalls alliterierenden Gustaf Gründgens zu erkennen. (Noch offensichtlicher wurde diese Strategie in der Figur Gregor Gregori umgesetzt, die Klaus Mann schon 1932 in *Treffpunkt im Unendlichen* als Wiedergänger Gründgens auftreten ließ.)

Als beispielhaft für das Spiel mit der Namensgebung lassen sich zudem die zahlreichen Verarbeitungen des Kritikers Marcel Reich-Ranicki nennen. Dieser tritt in Walsers *Tod eines Kritikers* als André Ehrl-König, in *Abschied vom Zauberberg* von Jens Walther als Claude Müller-Marceau und in Bodo Kirchhoffs *Schundroman* als Louis Freytag auf. Es zeigt sich, dass die Namensgebung bei Walser und Walther den französisch anmutenden Vornamen und den Doppelnachnamen imitieren, wobei Müller-Marceau außerdem die Alliteration des Vorbilds Reich-Ranickis übernimmt. Kirchhoff dagegen belässt es mit Louis Freytag bei dem französischen Vornamen und nutzt den Nachnamen, um auf die jüdische Herkunft seiner Kritikerfigur zu verweisen. Die drei Figuren tragen fiktive Namen, die aber durch Ähnlichkeiten mit dem Namen des Vorbilds schon auf die Realität ihrer Figur verweisen. So dienen die Namen in diesen Fällen gleichermaßen als Fiktions- und Faktualitätssignale. Walser nutzt die Namensgebung zudem, um das Exemplarische seiner Figur hervorzuheben. Die Anspielung auf Goethes Ballade *Der Erlkönig* charakterisiert seinen Kritiker bereits als dämonischen Illusionskünstler.

Die Namensgebung ist oft nur der erste Schritt einer provokanten Verschlüsselung. Das Spiel von Ähnlichkeit und Abweichung geht in den

57 So auch G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 29-33.

meisten Fällen viel weiter. Eine einfache Anspielung auf den Namen wäre nicht ausreichend, um die intendierte Entschlüsselung zu gewährleisten. Wiedererkennbarkeit wird hergestellt durch ein Ensemble von *Faktualitätssignalen*. Der Begriff ›Faktualitätssignal‹ leitet sich ab aus dem Begriff ›Fiktionssignal‹. Dabei handelt es sich um ein Phänomen, das »auf mehr oder weniger eindeutige Weise nahelegt, daß ein Text fiktional ist«. Frank Zipfel hat festgestellt, dass es sich bei Fiktionssignalen um »Rezeptionssignale« handelt – textuelle und paratextuelle Signale also, die eine bestimmte Lesart einfordern. Die Häufung und Deutlichkeit, mit der diese Signale auftreten, bestimmen die Möglichkeit, einen Textstatus festzulegen. Ein Artikel im *Spiegel* wird schon aufgrund seiner paratextuellen Einbettung in den Rahmen einer journalistischen Publikation problemlos von den Lesern als faktualer Text erkannt. Ähnliches gilt für die Statusbestimmung eines Harry-Potter-Romans: Die Gattungsbezeichnung ›Roman‹ verbunden mit den phantastischen Elementen der Handlung indizieren den fiktionalen Status dieses Textes. Allerdings gibt es durchaus auch schwierige Fälle, in denen die Signalstruktur kompliziert und widersprüchlich erscheint: »Problematisch wird«, schreibt Zipfel, »die Interpretation von Rezeptionssignalen dann, wenn diese in unterschiedliche Richtungen weisen.«[58]

Bei Schlüsselromanen handelt es sich um Texte, die in besonderer Weise einer widersprüchlichen Signalstruktur unterliegen. Im Gegensatz zu anderen Spielformen der Statusvermischung wie dem Historischen Roman oder dem Tatsachenroman sind die Indizien der Fiktionalität viel deutlicher gesetzt oder werden durch zusätzliche (dann auch schon wieder verräterische) Fiktionsbeteuerungen noch verstärkt. Es gehört gerade zur Funktionsweise eines Schlüsselromans, auf der eigenen Fiktionalität zu beharren, während diese gleichsam inoffiziell durch Faktualitätssignale partiell wieder zurückgenommen wird.

Diese Signale beziehen sich auf das vorausgesetzte Wissen der Leser. Die Frage, die sich Martin Walser und die Autoren anderer Karikaturen Marcel Reich-Ranickis stellen müssen, lautet: Was wissen die Leser über die reale Person? Die entsprechende Figur muss dann so entworfen sein, dass sie diesem öffentlichen Personenwissen ähnlich ist, und zwar ähnlich genug, um zumindest den Verdacht einer möglichen Identität zu erzeugen. Im Falle einer so bekannten Person wie Marcel Reich-Ranicki kann dieser Rezeptionseffekt mit nur wenigen Details erzeugt werden. Der Verweis auf den Beruf (Literaturkritiker) und ein anspielungsreicher Name (Claude Müller-Marceau) sind ausreichend, um referenzia-

58 F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 232.

lisierende Lektüren herauszufordern, die aber in den meisten Fällen durch zusätzliche Faktualitätssignale verstärkt werden. So ist die Figur des Kritikers bei Walser besonders mächtig, besitzt eine eigene Fernsehshow und spricht auf eigentümliche Weise (»der Keritiker leide unter den Sünden der Schschscheriftstellerrr«[59]) – alles Aspekte, die in der Öffentlichkeit auch mit der Person Reich-Ranickis assoziiert werden.

Die Abweichungen, auf die ein Schlüsselroman angewiesen ist, um den Status der Fiktionalität behaupten zu können (Sanktionsabwehr) und dadurch den Anspruch auf gestalterische Freiheit beizubehalten (Lizenzen), sind ebenfalls von dem vorausgesetzten Wissen der Rezipienten abhängig: Der Grad der Verschiebung bestimmt dann auch den Grad der Wiedererkennbarkeit. Wenn also Norbert Gstrein in seinem Roman *Die ganze Wahrheit*, eine beißende Satire auf die Verlegerin Ulla Unseld-Berkéwicz, das Geschehen um den Suhrkamp-Verlag von Berlin nach Wien verlegt, muss er davon ausgehen, dass die Leser seine Anspielung trotz dieser Verschiebung verstehen. Dazu wird durch eine metafiktionale Provokation beigetragen. Der Erzähler beteuert zu Beginn des Romans, er habe trotz drohender Klagen eben nichts fiktionalisiert und nichts verschoben. Er hätte das Geschehen von Wien nach Berlin verlegen können, das habe er aber nicht getan, da es ihm ja gerade um die titelgebende ›ganze Wahrheit‹ gegangen sei.[60] Nun hat der Autor Gstrein genau eine solche Verschiebung vorgenommen, ein Umstand, der in einem sonst als fiktional markierten Text sofort auffallen muss. Das Fiktionssignal der Abweichung wird durch das Faktualitätssignal der metafiktionalen Anspielung wieder zurückgenommen.

Gstreins Roman zeigt noch einen ähnlich gelagerten Fall, in dem ein Fiktionssignal strategisch als Referenzverstärker genutzt wird. Die Figur des Verlegers Heinrich Glück wurde in zahlreichen Rezensionen von *Die ganze Wahrheit* als deutliche Anspielung auf den Verleger Siegfried

59 Martin Walser: Tod eines Kritikers, Frankfurt a.M. 2002, S. 40.

60 Vgl. Norbert Gstrein: Die ganze Wahrheit, München 2010, S. 9. Der Erzähler zählt eine ganze Palette an möglichen Verschlüsselungsstrategien auf: »Da würde es mir auch wenig helfen, die Tatsachen zu verdrehen, welche Mühe auch immer ich mir geben mochte, die Spuren zu verwischen, ob den Ort des Geschehens von Wien nach Berlin zu verlegen, ob Dagmar anders zu nennen, ob ihr eine andere Herkunft zuzuschreiben und sie statt aus Kärnten vielleicht aus einem Dorf an der Ostsee stammen zu lassen, ganz vom anderen Rand des Sprachraums, um nicht überhaupt so weit zu gehen, aus der Frau, die sie immerhin ist, einen Mann zu machen.« Vgl. David-Christoph Assmann: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler, Berlin/Boston 2014, S. 298-368.

Unseld erkannt. Gstrein allerdings lässt den realen Unseld in der Peripherie des Romans selbst auftreten. Dadurch wird die Fiktivität der Figur Heinrich Glück eigentlich legitimiert. Er kann nicht Unseld sein, weil der an anderer Stelle in der Romanwelt schon als reale Person vorkommt. Der Nennung des Realnamens kommt also gleichsam eine Alibifunktion zu. Allerdings lässt Gstrein die beiden Figuren, den fiktiven Glück und den realen Unseld, am Ende des Romans aufeinanderstoßen. Es kommt dadurch zu einem Assoziationseffekt. Weit davon entfernt, die Fiktivität der Figur Glück zu beweisen, führt das Aufeinandertreffen mit dem realen Unseld eher dazu, dass die Ähnlichkeit (und damit die angedeutete Identität) beider Figuren verstärkt wird.

Es handelt sich bei dieser figuralen Verdoppelung um eine geläufige Strategie des Schlüsselromans. Auch in Jens Walthers *Abstieg vom Zauberberg* wird der verschlüsselten Reich-Ranicki-Figur Claude Müller-Marceau der reale Reich-Ranicki zur Seite gestellt – wieder nur in der Peripherie der Handlung. Und auch hier wird durch die geschickte Assoziation beider Figuren der Effekt der Wiedererkennbarkeit eher verstärkt als aufgehoben. So gilt Müller-Marceaus Fernsehshow *Triade* als »Antwort eines Privatsenders auf das *Literarische Quartett* mit Marcel Reich-Ranicki«.[61] Die Beispiele zeigen, wie stark bei Schlüsselromanen die Strategien der Abweichung mit den Strategien des Kenntlichmachens konvergieren. Man könnte sagen, die Spuren müssen auf eine solche Art verwischt werden, dass sie noch immer zum Ziel führen.

Eine taxonomische Aufstellung aller Möglichkeiten, Ähnlichkeit und Abweichung zwischen Figur und Person zu erzeugen, soll an dieser Stelle nicht versucht werden. Die Analyse der konkreten Texte muss ja von den spezifischen Strategien der Verschlüsselung ausgehen und kann die Vielfalt der Faktualitäts- und Fiktionalitätssignale von Schlüsselromanen viel besser illustrieren als eine mehr oder weniger abstrakte Auflistung. Zusammenfassen lässt sich, dass die Textstrategien von Schlüsselromanen sich durch die provokante Herstellung von Wiedererkennbarkeit bestimmen lassen. Die Wahl der jeweiligen Strategie ist dann abhängig von der Kommunikationssituation: Für wen schreibt der Autor? Welches Wissen kann er voraussetzen? Aber auch: Welcher Status kommt den verschlüsselten Personen zu?

61 Jens Walther: Abstieg vom Zauberberg, Frankfurt a.M. 1997, S. 24.

3.3 Zwei Grundformen des Schlüsselromans: *satirisch-öffentlich* und *autobiographisch-privat*

Eine Gattungsbezeichnung charakterisiert einen Text nie vollständig. Ein Roman, der auf einem Campus spielt, sich mit Liebe beschäftigt und in Versen geschrieben ist, kann gleichermaßen ein ›Liebesroman‹, ein ›Campusroman‹ und ein ›Versroman‹ sein; die gewählte Bezeichnung ist vom jeweiligen Erkenntnisinteresse abhängig. Ähnlich verhält es sich bei der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹, die nicht mehr und nicht weniger besagt, als dass sich in einem Roman reale Personen entschlüsseln lassen, und dass diesem Effekt eine Intention zugrunde liegt. So wurden Martin Walsers *Tod eines Kritikers*, Norbert Gstreins *Die ganze Wahrheit* oder Edward St Aubyns *Lost for Words* gleichermaßen als Literaturbetriebssatiren und als Schlüsselromane gelesen, ohne dass die Zugehörigkeit zu der einen Gattung die andere Gattungsbezeichnung ausschließen würde.[62] Ähnlich verhält es sich mit Maxim Billers *Esra*, Alban Nikolai Herbsts *Meere* oder Nora Ephrons *Heartburn* – diese Romane, denen allesamt intendierte Verschlüsselung vorgeworfen wurde, können darüber hinaus als Liebesromane oder autobiographische Romane gelesen werden.[63]

Die Gattungsbezeichnung ›Schlüsselroman‹ partizipiert an unterschiedlichen Genrekonventionen; ein Blick auf die Menge von Texten, die seit den 1960er Jahren öffentlich als ›Schlüsselromane‹ bezeichnet wurden, zeigt allerdings, dass es primär zwei Gruppen von Werken gibt, welche die Bezeichnung bevorzugt herausfordern: Texte nämlich, die sich im weitesten Sinne als entweder satirisch oder autobiographisch zu erkennen geben. Texte aus diesen Gruppen sind besonders anfällig für den Vorwurf, Schlüsselromane zu sein, da es zu ihren wichtigsten Merkmalen gehört, die Leser zur Identifizierung von realen Personen zu animieren.[64] Hieraus ergeben sich Abgrenzungsprobleme, denn nicht jeder satirische und autobiographische Roman wird als ›Schlüsselroman‹ bezeichnet. Die Frage stellt sich, warum manche dieser Texte mit der Bezeichnung belegt werden und andere nicht. Wie ich zeigen werde, liegt der Grund für diese inkonsistente Gattungszuschreibung nicht so sehr

62 Zu St Aubyns Satire auf die Vergabemechanismen des Man Booker Prize vgl. Anne Enright: By the Booker. In: The New York Times vom 23.4.2013.

63 Zu Nora Ephrons *Heartburn* – eine Abrechnung mit ihrem untreuen Ehemann Carl Bernstein – vgl. Jesse Kornbluth: Scenes from a Marriage. In: New York Magazine vom 14.3.1983.

64 Zum Zusammenhang von Schlüsselliteratur und Satire vgl. G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 79-83.

in den formalen Eigenschaften der Texte, als vielmehr in der unterschiedlichen ethischen Bewertung ähnlicher Textstrategien.

(1) *Der satirisch-öffentliche Schlüsselroman*: Auf die Verwandtschaft von Schlüsselroman und Satire hat bereits Gertrud Rösch hingewiesen: Einige Eigenschaften »der satirischen Situation«, schreibt sie, »kennzeichnen zugleich die Verfahren und Rezeptionsbedingungen des Schlüsselromans«. Denn wie dieser »muß die Satire referenzialisieren«.[65] Auf diesen Umstand verweist auch Jürgen Brummack, wenn er feststellt, zu den wichtigen Konstituenten von Satire zähle »der Angriff auf irgendein nichtfiktives, erkennbares und aktuell wirksames Objekt individueller oder allgemeiner Art«.[66] Satire, die sich als fiktional ausweist, ist also auf Entschlüsselung angewiesen, zumindest solange es sich um Personalsatire handelt. Die Leser müssen hinter den scheinbar fiktiven Figuren die attackierten Personen erkennen, sonst ist die Satire gescheitert.[67]

Als etwa der Journalist Maximilian Harden in seiner Zeitschrift *Die Zukunft* die Satiren »König Phaeton« (1892) und »Pudel-Majestät« (1898) veröffentlichte, waren beide Texte zwar über die Märchenform als vordergründig fiktional ausgewiesen, durch die textinternen Signale allerdings offensichtlich als Angriffe auf Kaiser Wilhelm II. zu erkennen.[68] Satire und Fiktionalität, so zeigt sich, sind naheliegende Verbündete. Die humoristische Kritik zeitgenössischer Missstände und das Lächerlichmachen konkreter Personen läuft immer Gefahr, juristische, politische oder persönliche Gegenwehr hervorzurufen. Fiktionalität kann dabei helfen, solche Sanktionen zu vermeiden, insofern als durch die offiziell beteuerte Erfundenheit der Figuren die Verantwortung für persönliche Attacken

65 G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 80.

66 Jürgen Brummack: Satire. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 3, Berlin/New York 2003, S. 601-614, hier S. 602.

67 Vgl. dazu P. Blume: Fiktion und Weltwissen, S. 207: »Es ist ein abwegiger Gedanke, daß ein Satiriker den Gegenstand, den er kritisch ins Visier nimmt, eigens vollständig erfindet – jede Kritik liefe dann von vornherein ins Leere. Sehr wohl möglich und eine von Satirikern häufig benutzte Technik ist es hingegen, fiktionale Konzepte als *Repräsentanten* derjenigen nichtfiktionalen Konzepte einzusetzen, die letztlich Ziel der kritischen Anstoßnahme sind. Auch dabei muß aber das entsprechende nichtfiktionale Konzept auf Seiten des Lesers, wenn auch implizit aktiviert werden, damit sich Satire als solche entfalten kann; es muss also für den Leser erkennbar sein, daß in diesem Fall ein fiktionales für ein nichtfiktionales Konzept steht, sonst verfehlt die Satire ihr Ziel.«

68 Zu Hardens satirischen Texten vgl. Gisela Brude-Firnau: Die literarische Deutung Kaiser Wilhelms II. zwischen 1889 und 1989, Heidelberg 1997, S. 42-46.

geleugnet wird. Dass diese Verantwortungsabwehr nicht immer gelingt, zeigt die Tatsache, dass die Fiktionalität von Hardens »Pudel-Majestät« den Autor nicht davor bewahren konnte, für seine inoffiziellen Referenzen angeklagt und verurteilt zu werden.[69]

Verantwortungsabwehr ist allerdings nicht die einzige Funktion von Fiktionalität, von der Satire profitieren kann. Darüber hinaus machen es die Lizenzen der Fiktion möglich, das Exemplarische der verspotteten Personen literarisch hervorzuheben. Satire wird gemeinhin bestimmt durch eine Dialektik von Exemplarität und Individualität; ihre Objekte können von einer Privatperson bis hin zur ganzen Menschheit reichen. Brummack empfiehlt, »die möglichen Gegenstände der [Satire] auf einer Skala von persönlicher bis zu Welt- und Menschheits-[Satire] anzuordnen, also nicht bloß nach Objektgruppen, sondern nach dem Allgemeinheitsgrad der Objekte«.[70] Dem liegt die Unterscheidung zwischen *persönlicher* und *allgemeiner* Satire zugrunde, zwischen solchen Satiren, die bewusst wiedererkennbare Einzelpersonen aufs Korn nehmen, und solchen, die allgemeine gesellschaftliche Missstände auf eher abstrakte Art und Weise der Lächerlichkeit preisgeben. Brummack weist darauf hin, dass diese Unterscheidung sich kaum trennscharf vornehmen lässt:

> Denn das Objekt der [Satire] soll ja nicht die Person sein, sondern ihre Fehler. Deshalb muß der Angegriffene in irgendeiner Weise als Repräsentant, Teil oder Symptom eines Übels hingestellt werden, das der Allgemeinheit droht (wichtigstes Mittel dazu ist Fiktionalisierung). Wo das nicht geschieht, ist die Grenze zur Polemik oder Invektive überschritten. Andererseits muß das Allgemeine, damit es dargestellt und wirksam bekämpft werden kann, irgendwie individualisiert werden.[71]

Personalsatire legitimiert sich demgemäß durch ihre exemplarische Funktion. Die angegriffene Person muss repräsentativ sein für einen allgemeinen Missstand; im Mittelpunkt der Darstellung sollen ihre symptomatischen Fehler stehen, nicht ihre Idiosynkrasien. Andernfalls haben wir es, so Brummack, nicht mehr mit Satire, sondern mit ›Polemik‹ oder ›Invektive‹ zu tun.

Diese Unterscheidung, so ist anzunehmen, wird aus der Sicht der Betroffenen wenig dazu beitragen, die Satire legitim erscheinen zu lassen. Es kann die Bloßgestellten kaum trösten, dass sie als Repräsentanten eines allgemeinen Übels instrumentalisiert wurden, und nicht als Privatperso-

69 Vgl. Franzen: Schöne Majestätsbeleidigung.
70 J. Brummack: Satire, S. 604.
71 J. Brummack: Satire, S. 604.

nen. Zudem scheint niemand vor einem unfreiwilligen öffentlichen Auftritt als Repräsentant gesellschaftlicher Probleme sicher zu sein – immerhin partizipieren alle Menschen an kollektiven Identitäten und können deshalb als symptomatische Stellvertreter dieser Identitäten gesehen werden. Die Unterscheidung zwischen ›Invektive‹ und ›Satire‹ ist eine ästhetische: Universalität und Tiefe der allgemeinen Gesellschaftsdiagnose entscheiden über die Güte der Kritik. Aus ethischer Perspektive ist die Unterscheidung dagegen unerheblich, da man davon ausgehen muss, dass das Verletzungspotential einer Personalsatire für die Betroffenen vom Grad der Allgemeinheit, den die Darstellung erreicht, unabhängig ist.[72]

Bedeutend ist in diesem Zusammenhang, dass Brummack als wichtigstes Mittel, die satirische Kritik allgemeingültig zu machen, die ›Fiktionalisierung‹ nennt. Sie ermöglicht die Abweichung von den faktischen Umständen und damit die Zuspitzung im Sinne der Exemplarität. Da eine solche Fiktionalisierung im Fall der Personalsatire aber die Referenzialisierung nicht aufgibt – die gemeinten Personen sind ja trotz Fiktionalität zu erkennen –, bleibt die Kritik anschaulich und schlagkräftig; die Gesellschaftskritik ist, so könnte man sagen, durch die Referenzmöglichkeiten im Realen verankert. Fiktionalität ermöglicht der Personalsatire einerseits partielle Verantwortungsabwehr, andererseits Strategien der Verallgemeinerung.

Parallelen zum Gattungskonzept des ›Schlüsselromans‹ drängen sich auf. Fiktionale Personalsatire definiert sich über die intendierte Referenz, denn die Satire trifft die anvisierte Person nur dann, wenn diese Person von den Lesern hinter der scheinbar fiktiven Figur wiedererkannt wird. Man kann also davon ausgehen, dass jeder Roman, der sich als Personalsatire zu erkennen gibt, auch ein Schlüsselroman ist. In jedem Fall zeigen sich die Konturen einer Großgruppe von Texten, die in der Regel als Schlüsselromane gelesen werden. Diese Großgruppe von Schlüsselromanen soll im Folgenden *satirisch-öffentlich* genannt werden. Es handelt sich um Romane, die bekannte Personen des öffentlichen Lebens – Funktionsträger aus Politik, Wirtschaft, Medien und Kultur – wiedererkennbar in literarischen Figuren verarbeiten.

Die Frage nach der Intention der Entschlüsselung lässt sich im Falle dieser Texte mehr oder weniger problemlos beantworten, da Entschlüsselung zu den intendierten Rezeptionseffekten der Personalsatire gehört. Ziele dieser literarischen Aggression sind zunächst einmal Personen des öffentlichen Lebens, Personen also, die eine gesellschaftliche Funktion

72 Dass beide Ebenen, die ästhetische und die moralische, in der Bewertung von Schlüsselromanen gerne vermischt werden, wird in Kap. 4.3 gezeigt.

innehaben. Wiedererkennbarkeit lässt sich daher durch suggestive Ähnlichkeiten von Person und Figur einfach herstellen. Solche Personen besitzen aber auch ein privilegiertes Repräsentationspotential, und zwar insofern, als sie an institutioneller Macht partizipieren. Sie sitzen an den Schaltstellen gesellschaftlich bedeutender Institutionen und sind deshalb in besonderer Weise dazu geeignet, die Probleme dieser Institutionen zu verkörpern. Zudem besitzen sie nicht denselben Schutz vor Bloßstellung wie Privatpersonen. Das Publikum geht davon aus, dass die ›Personen des öffentlichen Lebens‹ es sich gefallen lassen müssen, als Gegenstand der Satire herzuhalten. Ihre Prominenz legitimiert bis zu einem gewissen Grad das öffentliche Interesse.

Zugrunde gelegt werden soll an dieser Stelle eine weite Definition von ›Satire‹, die über den Aspekt der komisch-verzerrenden Negativdarstellung hinausgeht. Nicht alle Romane, die auf Personen des öffentlichen Lebens referieren, sind komisch, und nicht alle sind kritisch. Während sich etwa Walsers *Tod eines Kritikers,* Hellmuth Karaseks *Das Magazin* oder *Der Campus* von Dietrich Schwanitz durch das Konzept der Personalsatire charakterisieren lassen, ergeben sich im Umkreis des satirisch-öffentlichen Romans eine Vielzahl von Grenzfällen. So hat man es bei Manfred Zachs *Monrepos oder Die Kälte der Macht* mit einem kritischen Schlüsselroman über die Regierungszeit der beiden baden-württembergischen Ministerpräsidenten Hans Filbinger und Lothar Späth zu tun – ein Roman, der peinlich darum bemüht ist, die Wiedererkennbarkeit aller Beteiligten für den Leser zu gewährleisten.[73] Allerdings werden die Figuren nicht komisch verzerrt dargestellt, sondern im Gegenteil wird unter dem nur sehr dünnen Deckmantel der Fiktionalität eine ausgewogene Analyse der ›realen‹ Ereignisse versucht. Dagegen handelt sich es bei Eckhard Henscheids Roman *Die Vollidioten* um eine zwar humoristisch überspitzte, aber nicht im Sinne der Satire kritisch gemeinte Hommage auf die Redaktion der Frankfurter Satire-Zeitschrift *pardon* in den 1970er Jahren.[74]

Gemeinsam ist diesen Romanen die Entschlüsselung als Wirkungsabsicht und der öffentliche oder semi-öffentliche Status der verschlüsselten Personen. Mit der Satire im klassischen Sinn teilen sie zudem den Aspekt des Symptomatischen, insofern diese Personen als Repräsentanten einer Institution gelesen werden sollen. Das Personal in Zachs *Monrepos* verkörpert eben auch die Mechanismen und Pathologien des Politischen

73 Manfred Zach: Monrepos oder Die Kälte der Macht, Tübingen 1996.
74 Eckhard Henscheid: Die Vollidioten. Ein historischer Roman aus dem Jahr 1972, Frankfurt a.M. 2014.

schlechthin, und die Boheme aus dem Umkreis der *pardon*-Redaktion dient Henscheid in den *Vollidioten* als Ausgangspunkt eines Generationenporträts. Demgemäß soll am Begriff *satirisch-öffentlich* zur Bezeichnung dieser Großgruppe festgehalten werden. ›Satire‹ als die bestimmende Gattungskonvention, an der diese Gruppe von Schlüsselromanen partizipiert, wäre dann nur der Ausgangspunkt der Charakterisierung einer bestimmten Art von Schlüsselroman, die sich vor allem über den Status der verschlüsselten Personen (öffentliche Funktionsträger) und die Stoßrichtung der Analyse (gesellschaftliche Institutionen) ausweist.

(2) *Der autobiographisch-private Schlüsselroman:* Die Ausweitung des ›Satire‹-Begriffs rechtfertigt sich auch in der Abgrenzung zu der anderen Großgruppe von Schlüsselromanen, die ich im Rahmen meiner Arbeit untersuchen möchte – Romane, die sich im weitesten Sinne als autobiographische Romane zu erkennen geben. Die Texte weisen sich als fiktional aus, lassen aber auf der Handlungs- und Figurenebene deutliche Ähnlichkeiten mit dem Leben des Autors erkennen. Dadurch wird eine Rezeptionshaltung herausgefordert, die den Leser fragen lässt, welche Elemente des Textes nun wirklich Geschehenes im Sinne der Faktualität beschreiben und welche im Sinne der Fiktionalität erfunden sind. Ich folge dabei den Überlegungen Frank Zipfels zum Konzept der Autofiktion.[75] Demnach lassen sich autofiktionale Texte durch die spannungsvolle Konvergenz von Vertragssituationen charakterisieren. Einerseits wird den Lesern der auf Philippe Lejeune zurückgehende ›autobiographische Pakt‹ (bei Zipfel ›referentieller Pakt‹) angeboten, der die Identität von Erzähler/Protagonist und Autor verspricht;[76] andererseits wird ihnen aber auch die Einhaltung des ›Fiktionspaktes‹ abverlangt, der davon ausgeht, dass die Figuren des Textes keine Referenzen in der Alltagswirklichkeit besitzen. Dabei kommt es keineswegs zu einer Aufhebung

75 Vgl. F. Zipfel: Autofiktion; auch Eric Achermann: Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten. In: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Bielefeld 2013, S. 23-53; vgl. zudem zum Diskurs der Autofiktion in der Gegenwartsliteratur Innokentij Kreknin: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst, Berlin/Boston 2014, sowie Birgitta Krumrey: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen, Göttingen 2015.

76 Vgl. Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt, übers. von Wolfram Bayer, Frankfurt a.M. 1994.

der Grenzen von Fiktionalität und Faktualität, sondern im Gegenteil zu deren Festigung auf der Seite des Rezipienten. Dazu Zipfel:

> Es erscheint mir kaum möglich, einen Text durchgehend sowohl nach dem referentiellen Pakt wie auch nach dem Fiktions-Pakt zu lesen. Ich denke vielmehr, dass das vom autofiktionalen Text inszenierte Spiel darin besteht, dass der Leser von einem Pakt zum anderen wechselt und dies mehrmals im Laufe der Lektüre. Die dabei möglicherweise entstehende Verwirrung ist nicht eine Vermischung von referenziellem Pakt und Fiktions-Pakt, sondern nur die Verwirrung, dass der Text weder nach den Leseinstruktionen des Referenz-Paktes noch nach denen des Fiktions-Paktes eindeutig aufzulösen ist. Damit jedoch bleibt die Unterschiedlichkeit der beiden Pakte gewahrt, man könnte sogar sagen, dass der Leser gerade durch das Hin und Her zwischen dem einen und dem anderen auf die Spezifik der beiden Pakte aufmerksam gemacht wird.[77]

Das ›Hin und Her‹ des Lesers zwischen den beiden Pakten erweist sich als wichtigstes Merkmal auch von autobiographischen Romanen. Wenn etwa Wolfgang Hilbig in seinem Roman *Das Provisorium* einen Schriftsteller namens C. zum Protagonisten macht und dieser C. dem bekannten Autor selbst stark gleicht, wenn zudem der Text spielerische Faktualitätssignale enthält – dann wird dadurch eine Rezeptionshaltung herausgefordert, die den Roman zumindest partiell als autobiographisch wahrnimmt. Der Leser *soll* den realen Autor Hilbig erkennen, ohne sich sicher sein zu können, ob das jeweilige Element der Charakterisierung der Wahrheit entspricht oder erfunden wurde.[78] Ähnlich verhält es sich mit Maxim Billers *Esra*, wo sich der Erzähler Adam als deutsch-jüdischer Schriftsteller zu erkennen gibt, der wie Biller in München wohnt und ähnliche Romane wie Biller geschrieben hat. Auch in diesem Fall kann die Intention, eine zumindest partiell biographistische Lesart herauszufordern, kaum geleugnet werden.

Die Strategien autobiographischer Romane zeigen – ähnlich wie die Personalsatire – deutliche Parallelen zu den Eigenschaften des Schlüsselromans: Die Texte geben sich als fiktional aus, fordern aber durch die Andeutung des ›autobiographischen Paktes‹ zumindest inoffiziell eine referenzialisierende Lektüre heraus. Auch hier ist Entschlüsselung also als Rezeptionseffekt intendiert. Das heißt aber nicht, dass alle autobiographischen Romane auch Schlüsselromane sein müssen. Zwar sind viele der als ›Schlüsselroman‹ bezeichneten Texte auch autobiographisch, al-

77 F. Zipfel: Autofiktion, S. 306.
78 Vgl. Kap. 7.1.

lerdings gibt es eine Vielzahl von Romanen, die sich als autobiographisch zu erkennen geben, ohne dass sie mit der – oft negativ gemeinten – Bezeichnung belegt werden.

An dieser Stelle lässt sich die Definition des autobiographisch-privaten Schlüsselromans noch einmal zuspitzen. Es geht nämlich weniger um Texte, in denen der Autor die *eigene* Biographie verarbeitet, sondern vielmehr um solche, in denen *fremde* Biographien verarbeitet werden, meist gegen den Willen der Betroffenen. Autobiographische Romane, welche die Lebensgeschichte des Autors zum Thema haben, werden in den meisten Fällen nicht umhinkommen, die Menschen, die ihn umgeben und in seinem Leben eine wichtige Rolle gespielt haben, ebenfalls zu thematisieren. Die eigene Lebensgeschichte als Narrativ enthält Informationen über Familie, Freunde, Liebhaber, Kollegen, Verbündete und Feinde; ein Umstand, der dazu führt, dass jeder autobiographische Text zwangsläufig auf die eine oder andere Art indiskret sein muss. So eskalieren die Skandale um faktuale Autobiographien von Prominenten wie Dieter Bohlens *Hinter den Kulissen* oft genug in Prozessen wegen Persönlichkeitsrechtsverletzungen.[79] Es entstehen ethische und juristische Probleme, die genauso auch für autobiographische Romane gelten – vielleicht sogar in verschärfter Form. Denn ein solcher Text lässt den Leser im Dunkel darüber, was erfunden ist und was nicht.

Die resultierenden Gefahren für das persönliche Umfeld sind offensichtlich: Wenn sich Autoren wie Hilbig und Biller in ihren Romanen zu erkennen geben, so provozieren sie dadurch biographistische Lesarten, die nicht nur den realen Autor hinter dem Protagonisten, sondern auch dessen reale Weggefährten hinter den scheinbar fiktiven Weggefährten des Protagonisten vermuten.[80] Vor diesem Hintergrund ist der Titel des wütenden Artikels zu verstehen, den die Schwester des britischen Autors Hanif Kureishi im März 2008, nach der Veröffentlichung eines weiteren autobiographischen Romans Kureishis, im *Telegraph* veröffentlichte: »Keep me out of your novels«; Untertitel: »Hanif Kureishi's sister has had enough.«[81] Diese öffentliche Abwehrgeste verdeutlicht eindringlich,

79 Zum Fall Bohlen vgl. Karl-Heinz Ladeur: Das Medienrecht und die Ökonomie der Aufmerksamkeit. In Sachen Dieter Bohlen, Maxim Biller, Caroline von Monaco u.a., Köln 2007, S. 177-197.

80 Vgl. Albert Meier: Realitätseffekt ›Autor‹. Poetologische Untersuchungen zum Sexualrealismus um 2000. In: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Bielefeld 2013, S. 261-278.

81 Yasmin Kureishi: ›Keep me out of your novels‹. Hanif Kureishi's sister has had enough. In: The Independent vom 4.3.2008.

welch empfindliche Kollateralschäden durch Selbstexplorationen in Romanform verursacht werden können.

Das moralische Problem solcher Texte besteht nicht darin, dass der Autor sein eigenes Leben wiedererkennbar macht, sondern darin, dass er auch das Leben anderer Menschen, die ihn umgeben, der Öffentlichkeit preisgibt. Maßgeblich erscheint mir in diesem Zusammenhang die verärgerte Reaktion Marianne Frischs auf die Erzählung *Montauk*, die ihr Mann Max Frisch 1975 veröffentlicht hatte: »›Ich stelle mich ja auch bloss‹, hat er mir erklärt. Aber ich hielt dagegen: es ist ein Riesenunterschied, ob ich ›ich Esel‹ oder ›Du Esel‹ sage, ob ich mich freiwillig darstelle, oder jemand anders mich ohne mein Einverständnis darstellt.«[82] Mit dieser hellsichtigen Beobachtung lässt sich begründen, warum manche autobiographischen Romane als ›Schlüsselromane‹ bezeichnet werden und andere nicht. Sobald andere Personen als der Autor selbst zu erkennen sind und möglicherweise negativ dargestellt werden, sobald der Autor also nicht mehr allein ›ich Esel‹, sondern lautstark auch ›Du Esel‹ sagt, werden die Strategien der Referenzialisierung zu einem ethischen Problem.

Es wird aber kaum einen autobiographischen Text geben, der umhinkommt, an der ein oder anderen Stelle einmal ›Du Esel‹ zu sagen. Die Erzählform besitzt ein genuines Diskretionsproblem. Allerdings sind der Grad dieser Indiskretion und die Intensität der Kritik an den vorkommenden Personen sehr unterschiedlich. Wie intim sind die ausgeplauderten Details? Wie spezifisch die biographischen Daten? Und vor allem: Wie negativ werden die Weggefährten des Autors dargestellt? Es ist von diesen Faktoren abhängig, ob der autobiographische Text den Betroffenen gefährlich erscheint. Eine Autobiographie, die nur Nettes über alle Beteiligten zu berichten weiß und zudem sehr unspezifisch und vorsichtig mit den konkreten Fakten ihres Lebens umgeht, wird kaum Widerspruch erfahren.

Autobiographische Romane versuchen, sich von diesen Fragen und den ethischen Implikationen, die sie transportieren, zu emanzipieren. Der Status der Fiktionalität ist konventionell mit einem Recht auf Rücksichtslosigkeit verbunden. Indem etwa Philip Roth sich ein Alter Ego wie Nathan Zuckerman erschafft, kann er die peinlichen und schmerzhaften Erfahrungen seines Lebens literarisch verarbeiten, ohne Angst vor Selbstentblößung oder der Bloßstellung anderer haben zu müssen – so zumindest der poetologische Anspruch.[83] Zipfel spricht in Bezug auf den ähn-

82 Aus Urs Bircher: Mit Ausnahme der Freundschaft. Max Frisch 1956-1991, Zürich 2000, S. 201.

83 Vgl. Kap. 2.6.

lich gelagerten Fall der Autofiktion von der ›entfesselten Biographie‹, die sich nicht mehr der ›inneren‹ und der ›äußeren‹ Zensur unterwerfen muss, die für faktuale Texte in unterschiedlichen Graden gilt: »Den anderen soll durch die Zuordnung des Textes zur Fiktion der Wind aus den Segeln genommen werden mit dem Hinweis, dass gar kein Anspruch auf Darstellung wirklicher Personen vorhanden sei; dem Ich soll die Ummantelung des Geschilderten als Fiktion das Zurückschrecken vor peinlichen Geständnissen nehmen.«[84] Allerdings können diese Strategien oftmals nicht verhindern, dass referenzialisierende Lektüren stattfinden, zumal autobiographische Romane, indem sie ihren realen Nexus deutlich ausstellen, solche Lektüren als intendierten Rezeptionseffekt ja gerade auch einfordern.

Ausgehend von diesen Überlegungen soll die zweite Großgruppe von Schlüsselromanen als *autobiographisch-privat* charakterisiert werden. Im Gegensatz zu *satirisch-öffentlichen* Schlüsselromanen handelt es sich dabei um Texte, die vornehmlich das persönliche Leben des Autors in den Vordergrund rücken. Die Personen, die dadurch einer referenzialisierenden Lektüre preisgegeben werden, sind der Öffentlichkeit nicht oder zumindest weniger stark bekannt als die Personen, die in satirischen Romanen aufs Korn genommen werden. Sie eignen sich dadurch auch kaum als Repräsentanten gesellschaftlicher Institutionen, sondern werden eher als Exempel privater Konstellationen (Familie, Ehe, Freundeskreis) instrumentalisiert.

Natürlich handelt es sich bei der Unterscheidung *autobiographisch-privat* und *satirisch-öffentlich* um Idealtypen, die eher die Pole eines Kontinuums bilden, als klar voneinander abgrenzbare Konzepte. Es gibt satirische Romane, die auch autobiographisch sind (Thomas Bernhards *Holzfällen*) und es gibt autobiographische Romane, die sich mit öffentlichen Personen beschäftigen (Röhls *Die Genossin*, der auf Ulrike Meinhof verweist). Allerdings lässt sich insgesamt ein Unterschied erkennen zwischen Texten, die bekannte Personen verschlüsseln und die ihr Thema vornehmlich in der Sphäre des Öffentlichen (Politik, Medien, Kultur) finden, und solchen Texten, die eher unbekannte Personen verschlüsseln und ihren inhaltlichen Schwerpunkt vornehmlich in der Sphäre des Privaten haben (Familie, Freundschaft, Ehe, Sex). Diese Unterscheidung spielt auf verschiedenen Ebenen eine wichtige Rolle: so in der Frage nach den Strategien der Verschlüsselung und dem Charakter des Wissens, das zur Entschlüsselung nötig ist. Wiedererkennbarkeit lässt sich für eine bekannte Person des öffentlichen Lebens leichter herstellen als für eine Pri-

84 F. Zipfel: Autofiktion, S. 301.

vatperson. Die Unterscheidung zwischen *satirisch-öffentlich* und *autobiographisch-privat* ist aber auch für die Frage nach dem Status des jeweiligen Autors bedeutend, dessen Insiderrolle entweder durch professionelle Beziehungen oder durch privat-intime Verstrickungen beglaubigt werden kann.

Die Unterscheidung kommt aber vor allem dort zum Tragen, wo es um die ethische Einschätzung der Texte geht. Romane, die der Gruppe *autobiographisch-privat* zugehören, werden im öffentlichen Bewusstsein eher als moralisch verwerflich wahrgenommen und ihre Veröffentlichung ist häufiger justiziabel. Es macht, wie ich zeigen werde, einen moralischen Unterschied, ob in einem Schlüsselroman (1) private oder bekannte Personen vorkommen und (2), ob das Privat- und Intimleben dieser Personen thematisiert wird oder nicht. Billers *Esra* oder Herbsts *Meere* wurden deshalb zum Gegenstand von Prozessen, weil sie angeblich intime Informationen über Privatpersonen ausgeplaudert hatten. Im Fall von Klaus Manns *Mephisto*, einem Roman, der eigentlich der Gruppe *satirisch-öffentlich* zuzuordnen ist, führten in erster Linie die privaten Indiskretionen und Verleumdungen zu einem gerichtlichen Verbot.

4. Das Schlüsselromanereignis: Kontext und Wertung

Mit dem Begriff ›Schlüsselroman‹ bezeichnet man eine literarische Gattung, die sich allein aus ihrer eigentümlichen Kommunikationssituation heraus erklären lässt. Die impliziten Faktualitätssignale, die von den vordergründig fiktionalen Texten ausgesandt werden, erreichen ihre adressierte Leserschaft nur dann, wenn diese Leser über das nötige Wissen verfügen, um die Signale erkennen zu können. Dem medialen Publikationskontext eines Romans kommt daher große Bedeutung zu, denn die Literaturberichterstattung trägt wesentlich zur Verbreitung des Entschlüsselungswissens bei. Der gesellschaftliche Streitwert der Gattung wird dort augenfällig, wo die Veröffentlichung von vermeintlichen oder tatsächlichen Schlüsselromanen zu Medienereignissen führt, wo die ethischen oder juristischen Probleme, die mit der Gattung einhergehen, Kontroversen oder Skandale zur Folge haben.

Der Begriff *Schlüsselromanereignis* dient in diesem Zusammenhang dazu, den Gesamtprozess von Rezeption und Kontroverse zu beschreiben, der mit dem ersten Verdacht beginnt, mit dem öffentlichen Skandal seinen Höhepunkt erreicht und mit seiner juristischen und/oder wissenschaftlichen Aufarbeitung vorläufig endet. Voraussetzung eines solchen Ereignisses ist zunächst die Etablierung eines Textes als Schlüsselroman. Es muss der Verdacht geäußert werden, dass sich reale Personen hinter den nur scheinbar fiktiven Figuren entschlüsseln lassen. Dieser Verdacht muss legitimiert und verbreitet werden, um schließlich zu einer Debatte um die ethische und ästhetische Angemessenheit der angewendeten Strategien zu führen. Jeder dieser Schritte eines Schlüsselromanereignisses kann diskutiert werden – die Gattung erfordert und provoziert eine ständige öffentliche Diskursivierung. Die Reaktionen auf ein solches Ereignis erklären sich vor dem Hintergrund des evaluativen Kontextes, in dem die Romane diskutiert werden. Literarizität ist ein gesellschaftliches Aushandlungsphänomen und wird Texten, deren Fiktionalitätsstatus zweifelhaft erscheint, nach bestimmten Kriterien entweder zugesprochen oder aberkannt. Und auch in diesem Fall spielt die Berichterstattung eine tragende Rolle.

Im Folgenden werde ich verschiedene Aspekte der Kommunikationssituation des Schlüsselromans untersuchen. Es handelt sich um Kontextfaktoren, die maßgeblich darüber entscheiden, ob Romane als Schlüsselromane gelesen werden, in welchem Umfang diese Entschlüsselung stattfindet und wie diese Texte im literarischen Feld der Gegenwart

bewertet werden. Das Konzept des *Schlüsselromanereignisses* macht es dabei möglich, auch Kontroversen um Romane in den Blick zu nehmen, die zwar zu öffentlichen Entschlüsselungen geführt haben, bei denen sich allerdings die Unterstellung der Entschlüsselung als intendierter Wirkungsabsicht nicht beweisen lässt. So können etwa die *Buddenbrooks* aus gattungstheoretischer Perspektive nicht als Schlüsselroman bezeichnet werden, allerdings war die Kontroverse um den Roman und seine angeblichen Indiskretionen sicherlich ein Schlüsselromanereignis.

4.1 Das Wissen des Autors, das Wissen der Leser: Hellmuth Karaseks *Das Magazin* (1998) als Insider-Roman

Als im Herbst 1998 der Journalist und Literaturkritiker Hellmuth Karasek den Roman *Das Magazin* veröffentlichte, waren sich die Rezensenten einig, dass man es mit einem Schlüsselroman über den *Spiegel* zu tun habe. Der Roman schildert Aufstieg und Fall des Journalisten Daniel Doppler, eine Figur, die als Alter Ego Karaseks unschwer zu erkennen ist. Die Zustände, die in der Redaktion des mächtigen »Magazins« herrschen, werden satirisch überspitzt dargestellt, wobei besonders die hämischen Porträts auffällig sind. So wird der Chefredakteur des »Magazins« Bernhard B. Schwab, der in fast allen Rezensionen mit dem tatsächlichen Chefredakteur des *Spiegel* Erich Böhme gleichgesetzt wurde, als ein Mann bezeichnet, der »in seinem Fett wabbelt wie einer, der zuviel Süßigkeiten frißt – ganz und gar nicht der erwartungsgerechte Erfolgstyp und in der Redaktion daher als ›gemütlich‹ eingeschätzt«.[1] Über den »berühmten Filmregisseur Wolf Wonder«, schon wegen der Namensähnlichkeit als Wim Wenders identifizierbar, heißt es, er habe damals »besonders gefühlvolle Filme über die filigranzarten Tapeten der Seele« gedreht. Wonder lässt sich in einem Interview das Geständnis entlocken, dass er einsam sei und regelmäßig onaniere.[2] Die Art und Weise, wie Doppler und sein Kollege den eigentlich diskreten Regisseur dazu bringen, ein solches Geständnis abzulegen, wird im Roman als ein Beispiel der journalistisch korrupten, ethisch fragwürdigen Methoden des ›Magazins‹ inszeniert.

Karaseks *Das Magazin* ist ein *Insider-Roman* – ein Roman, der aus der Perspektive eines Eingeweihten Details aus dem Innenleben einer Institution öffentlich preisgibt, und zwar in Form einer als fiktional ausgewiesenen Erzählung. Der Autor und Journalist Werner Fuld verwendet die

1 Hellmuth Karasek: Das Magazin, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 12.

2 H. Karasek: Das Magazin, S. 103-104.

Bezeichnung in seiner vernichtenden Rezension. *Das Magazin*, schreibt er, »will ein Insider-Roman über den ›Spiegel‹ sein, für den Karasek mehr als 20 Jahre lang gearbeitet hat«.[3] Bedeutsam erscheint der Hinweis auf die zwei Jahrzehnte währende Mitarbeit Karaseks bei dem vorbildgebenden Nachrichtenmagazin. Dem Autor wird dadurch ein privilegiertes Wissen zuerkannt, das er sich durch persönliche Erfahrung (in diesem Fall Arbeitserfahrung) angeeignet hat. Es erlaubt ihm den sprichwörtlichen ›Blick hinter die Kulissen‹. Der Insider-Roman zielt auf ein Publikum, das an diesem Blick partizipieren und vom privilegierten Wissen des Autors profitieren möchte. Die Motive und Strategien eines Insider-Romans basieren, wie sich zeigt, auf einem Wissensgefälle zwischen Autor und Leserschaft.

Anhand der Figur des *Insiders*, die in fast allen Schlüsselromandiskursen eine wichtige Rolle spielt, lassen sich spezifische Kontextfaktoren beleuchten, die für das Gelingen und Scheitern, den explosiven Skandal oder das resonanzlose Verpuffen einer provokanten Verschlüsselung verantwortlich sind. So besteht im Fall von *Das Magazin* auf der Seite der Rezipienten ein Interesse daran, zu erfahren, wie es hinter den Türen der Redaktionsräume des *Spiegel* zugeht, wie die internen Strukturen eines mächtigen Nachrichtenmagazins aussehen, welche persönlichen und professionellen Probleme die Führungsetage umtreiben. Dieses Interesse erklärt sich daraus, dass der *Spiegel* eine journalistische Institution darstellt, die an gesellschaftlicher Macht partizipiert – ein Status, der fast automatisch ein Transparenzproblem erzeugt. Die Leser des *Spiegel* kennen zwar das Nachrichtenmagazin selbst, das einen prominenten Platz im politischen und kulturellen Leben der Bundesrepublik einnimmt – was sie dagegen nicht kennen sind die nichtöffentlichen Mechanismen, nach denen Inhalt und Ausrichtung des Magazins bestimmt werden.

Es ist dieses Gesetz von Angebot und Nachfrage, das Karasek als Autor eines Schlüsselromans über den *Spiegel* für seine Zwecke nutzt. Dazu muss er sich gegenüber dem Publikum aber erst einmal als vielversprechender Insider ausweisen. Die Strategien der Autorisierung, die damit verbunden sind, dienen dann gleichermaßen als Schlüsselromansignale. Es handelt sich um einen Sonderfall von ›Autorinszenierungen‹ – Inszenierungspraktiken von Autoren also, die sich durch »grundsätzlich resonanzbezogene paratextuelle und habituelle Aktivitäten und Techniken« im literarischen Feld positionieren.[4] Schlüsselromansignale können als Teil der Selbstinszenie-

3 Werner Fuld: Zahnstocher-Hochsprung. In: Focus vom 7.9.1998.

4 Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heuristische Typologie und Genese. In: Schriftstellerische Insze-

rung von Autoren aufgefasst werden. Die Leistungsfähigkeit solcher Techniken zeigt sich etwa in Klaus Rainer Röhls Roman *Die Genossin*, in dessen Peritext (Klappentext, Verlagsbeschreibung) mehrfach darauf hingewiesen wird, dass der Autor mit Ulrike Meinhof verheiratet gewesen sei – ein Hinweis, der Röhls Insiderstatus, was das Leben der Terroristin betrifft, unzweifelhaft unter Beweis stellen sollte.[5] Ähnlich muss sich auch Karasek zunächst als Besitzer des begehrten Wissens über den *Spiegel* in Szene setzen. Das geschieht zunächst wie bei Röhl über den Paratext des Buches, wo an prominenter Stelle auf die Tatsache hingewiesen wird, dass er lange für den *Spiegel* gearbeitet habe. Es ist allerdings fraglich, ob dieser Hinweis überhaupt nötig gewesen wäre, um die gewünschte Leserhaltung hervorzurufen. Karasek konnte nämlich davon ausgehen, dass die meisten Leser über das nötige Autorenwissen verfügen und dass die Besprechungen des Romans dieses Wissen multiplizieren würden.

Damit sind zwei wichtige Aspekte der Kommunikationssituation des Schlüsselromans angesprochen: Das Vorwissen der Leser und die Rolle der Medien. Eine erfolgreiche Verschlüsselung ist auf ein angemessenes *Entschlüsselungswissen* angewiesen, das sich in mehreren Stufen bestimmen lässt. Zunächst müssen die Leser über die Information verfügen, dass es sich überhaupt um einen Schlüsselroman handelt. Das geschieht durch textinterne und textexterne Signale. Man kann im Fall von *Das Magazin* davon ausgehen, dass bei den Lesern der entsprechende Verdacht geweckt wurde, bevor sie auch nur eine Seite des Romans gelesen hatten.

Das Buch trägt den Titel *Das Magazin*. Der Klappentext beginnt mit dem Satz: »Der bekannte Journalist und langjährige ›Spiegel‹-Redakteur Hellmuth Karasek erzählt aus der Innenwelt eines großen Nachrichtenmagazins.«[6] Der abstrakte Titel indiziert eine Unbestimmt-

nierungspraktiken. Typologie und Geschichte, hg. von dens., Heidelberg 2011, S. 9-30, hier S. 10. Zur vielfältigen Forschung zum Thema ›Autorinszenierung‹ vgl. Johannes Franzen: Autorinszenierung. Leistungsfähigkeit und Probleme autorzentrierter Forschung am Beispiel der Studie *Posierende Poeten* von Alexander M. Fischer. In: PhiN 80 (2017), S. 87-100, sowie die Bände: Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, hg. von Christine Künzel und Jörg Schönert, Würzburg 2007; Schriftsteller-Inszenierungen, hg. von Gunter E. Grimm und Christian Schärf, Bielefeld 2008; Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte, hg. von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser, Heidelberg 2011; zuletzt Carolin John-Wenndorf: Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern, Bielefeld 2014.

5 Vgl. Kap 1.1.

6 H. Karasek: Das Magazin.

heitsstelle, welche durch die Information über die Arbeitserfahrung des Autors bei dem realen Nachrichtenmagazin unmittelbar gefüllt werden kann. Die provokante Nicht-Benennung auch im Roman selbst, in dem immer nur von dem ›Magazin‹ die Rede ist, signalisiert eher Pseudonymität als Fiktivität. Ein ähnliches Verfahren verwendete bereits Heinrich Böll in seiner 1974 erschienenen Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, in der grundsätzlich immer von der ZEITUNG die Rede ist, wobei vielen Lesern des Textes klar gewesen sein muss, dass die *Bild*-Zeitung gemeint war.[7]

Diese textexternen Signale werden verstärkt durch textinterne Anspielungen. Neben den offenkundigen Ähnlichkeiten zwischen Figuren und realen Personen, die das Konzept Schlüsselroman insgesamt charakterisieren, ist es bei Karasek auch die angedeutete Identität von Protagonist und Autor, die den Schlüsselromanverdacht verstärkt. Der Name des ›Helden‹, Daniel Doppler, spielt nicht nur auf die Doppelgängerfunktion der Figur an, die Verdopplung des realen Autors in seinem Alter Ego, sie bezieht sich auch auf ein tatsächliches Pseudonym, unter dem Karasek seine Glossen im *Spiegel* veröffentlichte. Der erfahrene *Spiegel*-Leser – und man kann davon ausgehen, dass es sich hierbei um den Idealleser des Romans handelt – wird also hinter Doppler sofort den Autor erkennen müssen.[8]

Allerdings konnte Karasek damit rechnen, dass selbst solche Leser, die nicht über das nötige Entschlüsselungswissen verfügten, durch die Berichterstattung mit diesem Wissen ausgestattet werden würden. Indem in den Rezensionen des Romans die zur Entschlüsselung nötigen Informationen noch einmal öffentlich bekannt gemacht wurden, erweiterte sich der Kreis potentieller Schlüsselromanleser – von den Eingeweihten hin zur Leserschaft der berichterstattenden Feuilletons. Es wird deutlich, dass den Medien im Falle des Schlüsselromans eine wichtige Komplizenrolle zukommt. So wurde in der Rezension des *Spiegel* darauf hingewiesen, der »Erlebnisträger« im Roman sei »ein Daniel Doppler, für SPIEGEL-Leser dito kein Unbekannter. Unter diesem Nom de plume schrieb

7 Zum Skandal um *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* vgl. R. Weninger: Streitbare Literaten, S. 84-101, vgl. zudem Johanna Knoll: Fiktion eines Berichts. Narrative Reflexe sozialgeschichtlicher Konstellationen in Heinrich Bölls ›Die verlorene Ehre der Katharina Blum‹. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 35.2 (2004), S. 101-117.

8 Unter dem Pseudonym schrieb Karasek auch die drei ›Boulevardkomödien‹ *Die Wachtel* (1985), *Hitchcock, eine Komödie* (1988) und *Innere Sicherheit* (1990), vgl. Robert Steinborn: Hellmuth Karasek. In: Killy Literaturlexikon. Band 6, Berlin/New York 2009, S. 294.

Karasek einst für sein Hamburger Magazin satirische Glossen.«[9] Auch Iris Radisch verwies in der *Zeit* auf den realen Hintergrund des Romans, wo, wie sie spöttisch anmerkt, »unter dem dürftigen Schamtüchlein eines Decknamens ein Bataillon größerer und kleinerer Zelebritäten aus Kultur und Politik auftritt«.[10]

Die Information, dass es sich bei einem Roman um einen Schlüsselroman handelt – der erste Aspekt des Entschlüsselungswissens –, wird durch die Berichterstattung einem breiten Leserkreis bekannt gemacht. Eine mindestens ebenso wichtige Rolle spielen die Medien, wenn es um die Verbreitung des konkreten Lektüreschlüssels geht: Gemeint ist damit das Personenwissen, das nötig ist, um die einzelnen Figuren tatsächlich entschlüsseln zu können. Die Leser müssen nicht nur wissen, dass es sich um einen Schlüsselroman handelt, sie müssen auch wissen, wer die verschlüsselten Figuren eigentlich sind. Es wird für viele Leser des *Magazins* kein Problem gewesen sein, auch ohne Hilfestellung hinter der Figur des Herausgebers Albert Kahn (eine Anspielung auf Orson Welles *Citizen Kane*) den realen Rudolf Augstein zu erkennen.

Das gilt aber nicht für die Figur der Helene Gäbler, hinter der sich die reale Journalistin Marie-Luise Scherer verbarg. Der nichteingeweihte Leser war darauf angewiesen, dass diese Anspielung in der Berichterstattung aufgedeckt werden würde. Es war in diesem Fall der *Spiegel* selbst, der beim Versuch, die geschätzte Kollegin gegen die karikierende Darstellung Karaseks zu verteidigen, das nötige Entschlüsselungswissen für seine Leser zur Verfügung stellte. Peter Brügge vermerkte in seiner Besprechung des *Magazins* mit Verärgerung, Scherer werde in der Figur Gäbler als eine prüde, unter übertriebenem Perfektionsdruck leidende Frau ›vorgeführt‹: »Helene/Marie-Luise, die in Wahrheit am höchsten ausgezeichnete deutsche Reporterin, leidet unter Asthma und einem rührenden Ekel gegen die in unsere Umgangssprache eingedrungenen Four-letterwords.«[11] Leser, denen diese Entschlüsselungsmöglichkeit bis dahin nicht aufgefallen war oder die die hinter der Figur verborgene Person nicht kannten, waren erst nach der Lektüre des *Spiegel*-Artikels in der Lage, die Gleichsetzung »Helene/Marie-Luise« nachzuvollziehen. Der Unterschied zwischen der Figur des Herausgebers Albert Kahn und der Figur Helene Gäbler bemisst sich am Bekanntheitsgrad ihrer Vorbilder. Der als Person des öffentlichen Lebens bekannte Augstein lässt sich schneller und einfacher entschlüsseln als die weniger bekannte Scherer. Je bekannter die ver-

9 Fritz Rummler: Das Megazyn. In: Spiegel Special vom 1.10.1998.
10 Iris Radisch: Der Blattsoldat. In: Die Zeit vom 10.9.1998.
11 Peter Brügge: Ein Champion im Schattenboxen. In: Der Spiegel vom 14.9.1998.

schlüsselte Person, desto weniger medialer Hilfestellung bedarf der Leser zur Entschlüsselung.

Die Kommunikationssituation des Schlüsselromans, so lässt sich an dieser Stelle vorläufig festhalten, umfasst drei Akteure: den Autor, der verschlüsselt, den Leser, der entschlüsselt, und die Medien, als wichtige Vermittler, die das Entschlüsselungswissen (1. Handelt sich um einen Schlüsselroman?, 2. Wer sind die Vorbilder?) bereitstellen und multiplizieren. Die Vermittler- und Komplizenrolle der Medien kann kaum überschätzt werden. Ohne die öffentliche und das heißt mediale Entschlüsselung bleibt das Entschlüsselungswissen ein exklusives Geheimwissen von Eingeweihten, sofern die Bekanntheit der realen Vorbilder einen bestimmten Grad nicht überschreitet.

Die Vermittlungsaufgabe wird von den Medien mitunter enthusiastisch erfüllt. So endet eine Besprechung des unter dem Pseudonym Jens Walther veröffentlichten Romans *Abstieg vom Zauberberg* im *Focus* mit einer Aufzählung, in der die dargestellten Personen des Kultur- und Literaturbetriebs für die Leser entschlüsselt werden, und zwar nicht nur die weitgehend bekannten Persönlichkeiten, sondern auch die weniger prominenten Akteure. Im letzten Abschnitt der Rezension wird eine regelrechte Entschlüsselungsliste aufgeboten:

> Weitere Personen u.a.: Martin Walser (Stefan Bach), Luc Bondy (Dirk Brody), Franz Xaver Kroetz (Alois Hinterthaler), Sigrid Löffler (Siglinde Ungureit), Gottfried Honnefelder (Friedrich Kilblinger), Andreas Reinhart (Rob Vingenook), Verena Auffermann (Veronika Hoerschelmann), Werner Fuld (Horst Elb).[12]

Eine solche Liste erinnert an die mehr oder weniger offiziellen Claves, die den Schlüsselromanen des 17. Jahrhunderts als Paratexte beigegeben wurden, sei es als tatsächliche tabellarische Aufschlüsselungen im Peritext oder von Hand zu Hand kursierende Listen.[13] Diese Listen dienten zur Vervielfältigung des Entschlüsselungswissens, waren aber, wie Rösch feststellt, in ihrer Reichweite eher beschränkt:

> Existieren keine Schlüssel oder werden sie innerhalb des durch persönliche Kontakte geschlossenen Sozialsystems der höfischen Gesellschaft weitergegeben, so haben der Roman und seine Rezeption exklusiven Charakter. Wird einem Werk hingegen ein gedruckter Schlüssel angefügt, so bedeutet dies auch, ihn für eine stärker anonymisierte, wenn-

12 Rainer Schmitz: Anna macht Karriere. In: Focus vom 13.10.1997.

13 G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 60.

> gleich immer noch nicht große Leserschicht außerhalb des Hofes zugänglich und rezipierbar zu machen.[14]

Demnach ist die öffentliche Verbreitung des Entschlüsselungswissens ausschlaggebend für die Größe des Rezipientenkreises, in dem ein Roman als Schlüsselroman gelesen wurde.[15] Erst die Veröffentlichung der Liste als gedruckte Beigabe des Buches erweiterte die Leserschaft von wenigen Eingeweihten, die durch ihr spezifisches Personenwissen oder Mundpropaganda über mögliche Vorbilder in Kenntnis gesetzt waren, zu einer breiteren, wenn auch immer noch exklusiven Gruppe von Schlüsselromanlesern.

Die Funktion solcher ›offiziellen‹ Listen übernimmt in einer massenmedial geprägten Gesellschaft die Literaturberichterstattung. Autoren von Schlüsselromanen können darauf hoffen, dass die Feuilletons das nötige Entschlüsselungswissen an die Leser weitergeben. Damit werden die Rezensenten teilweise auch gegen ihren Willen zu Komplizen der Verschlüsselungsstrategien; zumindest gehört ein gewisser Unwille oftmals zur Rhetorik, mit der das Entschlüsselungswissen an die Leser weitergegeben wird. So beschwerte sich der Journalist Hans Haider, der gemeinhin als Verantwortlicher für den Skandal um Thomas Bernhards *Holzfällen* gilt, im Gespräch mit Eva Schindlecker darüber, gegen seinen Willen zum Handlanger des Autors gemacht worden zu sein. Haider hatte, nachdem ihm ein Rezensionsexemplar des Buches zugesandt wurde, das betroffene Ehepaar Lampersberg alarmiert und über ihren leicht zu entschlüsselnden Auftritt in *Holzfällen* aufgeklärt. Erst diese Information hatte die Klage der Lampersbergs zur Folge. Allerdings, so verteidigt sich Haider, habe er gar keine andere Wahl gehabt, als die Verschlüsselung publik zu machen:

> Als Rezensent muß ich sozusagen auf der Höhe meines Wissens arbeiten. Ich muß natürlich diese leichten Verschlüsselungen aufknacken. Umgekehrt bin ich in dieser ganzen Anlage automatisch als Denun-

14 G.M. Rösch: Clavis Scientiae, S. 65.

15 Auch D. Rose: Conduite und Text, S. 142 spricht in Bezug auf Christian Friedrich Hunolds Schlüsselroman *Die liebenswürdige Adalie* (1702) von »privilegierten Leser[n]«, die »über die aktuellen Geschehnisse einer europäischen Öffentlichkeit informiert waren und darum den Roman leichter entschlüsseln konnten«. Es sind diese Leser, die Hunold in seinem Vorwort direkt als herausgehobene Gruppe anspricht. Das Konstrukt einer eingeweihten Leserschaft, die durch die Entschlüsselungskompetenz in der Lage ist, Weltläufigkeit unter Beweis zu stellen, gehört zu den konstituierenden Elementen des Schlüsselromans im 17. Jahrhundert. Vgl. ebd., S. 146: »Der Schlüssel in der Schlüsselliteratur privilegiert denjenigen, der ihn besitzt.«

> ziant vorgesehen. Das heißt, ich muß sozusagen Häme und Schadenfreude, Neugier auf Betroffene lenken, als Rezensent.[16]

Haider sieht sich also in der Kommunikationssituation des Schlüsselromanereignisses nicht als Verantwortlicher, der die angeblich Betroffenen unnötig aufwiegelt, sondern als Opfer des Spiels, das der Autor mit der Öffentlichkeit spielt. Als professioneller Erstleser kann er die sich darbietenden Entschlüsselungsmöglichkeiten nicht ignorieren, ohne seinen journalistischen Informationsauftrag zu verletzen. Allerdings wird er, sobald er diese Informationen verbreitet, zu einem Multiplikator des Entschlüsselungswissens und damit zum Erfüllungsgehilfen der unterstellten Intention des Autors.

Die Warnung an die Betroffenen erscheint aus dieser Perspektive als Kompromiss. Der Rezensent versucht, sein professionelles Ethos und seine moralischen Bedenken auszugleichen, indem er das Entschlüsselungswissen einerseits publik macht, sich andererseits aber auch für die Geschädigten einsetzt, um so nicht ausschließlich »dem Bernhard sein Geschäft [zu] besorgen«.[17] Ein ähnliches Problem hatte auch Frank Schirrmacher, der als einer der Erstleser mit Martin Walsers *Tod eines Kritikers* konfrontiert wurde, da Walser den Roman der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zum Vorabdruck überlassen hatte. Die Möglichkeit, Marcel Reich-Ranicki, den ehemaligen Mitarbeiter der Zeitung, hinter der Figur André Ehrl-König zu entschlüsseln, war so deutlich gegeben, dass Schirrmacher kaum eine andere Wahl hatte, als öffentlich darauf zu reagieren.

Die Beispiele Haiders und Schirrmachers verweisen auf eine weitere wichtige Figur in der Kommunikationssituation des Schlüsselromanereignisses – die Person nämlich, die die initiale Entschlüsselung vornimmt. Dem Entschlüssler fällt die Funktion zu, als Erster den Schlüsselromanverdacht zu äußern; diese erste Wortmeldung bestimmt als paratextueller Rahmen den Fortgang des Rezeptionsprozesses. Als Entschlüssler treten meist Personen oder Institutionen in Erscheinung, die über mediale Macht verfügen und deren soziales und kulturelles Kapital ihre Rolle als Deutungsinstanzen legitimiert: so zum Beispiel Richard Kämmerlings in Bezug auf Thomas Steinfelds *Der Sturm* oder Robin Detje in Bezug auf Martina Zöllners *Bleibtreu*.[18] Nicht bei jedem Schlüsselromanereignis

16 Zitiert aus: E. Schindlecker: Thomas Bernhard. ›Holzfällen. Eine Erregung‹, S. 15.

17 Zitiert aus: E. Schindlecker: Thomas Bernhard. ›Holzfällen. Eine Erregung‹, S. 18.

18 Vgl. zu *Der Sturm* Kap. 5.2 und zur Kontroverse um Martina Zöllners *Bleibtreu* Kap. 7.2.

lässt sich allerdings ein konkreter Entschlüssler identifizieren. In vielen Fällen sind die Verschlüsselungsstrategien so offensichtlich, dass der Hinweis eines Eingeweihten gar nicht nötig ist, um die Leser auf den Status des Romans aufmerksam zu machen. Und in manchen Fällen sind es die Betroffenen selbst, die durch eine öffentlichkeitswirksame Beschwerde oder den Versuch, einen Roman juristisch aus dem Verkehr zu ziehen, die Funktion der Entschlüssler und Multiplikatoren des Entschlüsselungswissens übernehmen.

Man kann die Frage stellen, ob Schlüsselromane grundsätzlich für die breitestmögliche Leserschaft geschrieben werden. Es könnte ja sein, dass gewisse Anspielungen nur für einen eingeschränkten Leserkreis bestimmt sind: als augenzwinkernder Insiderwitz für die Kollegen etwa oder als verletzende Botschaft an den Ex-Partner. Die Frage nach dem ›Für wen?‹, die sich bei Schlüsselromanen fast immer aufdrängt, lässt vermuten, dass es sich um Texte handelt, die mehrfach adressiert sind, an potentielle Leserkreise, die sich aufteilen in jene, die über das gesamte Entschlüsselungswissen verfügen, jene, die einen Teil des Wissens besitzen und jene, die vollständig im Dunkeln über die Vorbilder der pseudo-fiktiven Figuren verbleiben. Im Fall von Karaseks *Das Magazin* ließe sich beispielsweise unterscheiden zwischen ehemaligen Kollegen, die noch die kleinste Anspielung erkennen, routinierten *Spiegel*-Lesern, welche die bekannteren Figuren zu entschlüsseln in der Lage sind, und einer möglichen Leserschicht, die keine der Vorbilder kennt. So wären Leser aus anderen Kulturen vorstellbar, die noch nie von einem Nachrichtenmagazin namens *Spiegel*, geschweige denn von einem Journalisten namens Hellmuth Karasek gehört haben oder Leser zukünftiger Zeiten, in denen beide keine Rolle mehr spielen.

Schlüsselromane sind nicht nur abhängig von der Wirksamkeit ihrer Signale, sondern auch von dem Status des benötigten Wissens. Ihre kommunikativen Akte – die Übermittelung der entsprechenden Botschaft – gelingen oder misslingen abhängig von der Verbreitung dieses Wissens. Somit enthält die Kommunikationssituation ein charakteristisches Risiko: Schlüsselromansignale können, wenn das Wissen nicht weit genug verbreitet ist, überlesen oder ignoriert werden, sie können aber auch gegen die Intention des Autors eine viel breitere als die anvisierte Leserschicht erreichen. Es lässt sich letzten Endes nicht genau bemessen, für welche Leser ein Schlüsselroman tatsächlich geschrieben wurde – die Beobachtung allerdings, dass sich verschieden kompetente Leserkreise anhand ihres Entschlüsselungswissens hierarchisieren lassen, berechtigt zur Vermutung, dass eine mögliche Mehrfachadressierung für die Kommunikationssituation des Schlüsselromans eine wichtige Rolle spielen kann.

Das zeigt sich gerade im Fall von autobiographisch-privaten Schlüsselromanen. Während man bei satirisch-öffentlichen Romanen, und dazu zählt *Das Magazin*, davon ausgehen kann, dass die Entschlüsselungen als Vehikel einer allgemeinen Institutions- und Gesellschaftskritik möglichst weite Verbreitung finden sollen, ist die Frage nach der Reichweite des Entschlüsselungswissens im Fall von weniger oder nicht bekannten Vorbildern durchaus problematisch. Das zeigt der Fall des Romans *Esra* von Maxim Biller. Noch bevor das Verbotsverfahren, das Billers ehemalige Partnerin und deren Mutter gegen den Roman anstrengten, bekannt wurde, wiesen die Rezensenten auf den offensichtlichen autobiographischen Hintergrund der Geschichte hin. Den Leser, vermerkte Doja Hacker im *Spiegel*, beschleiche »oft das Gefühl, unfreiwillig Zeuge privater Botschaften zu werden, die eher Aneinanderreihungen narzisstischer Kränkungen sind als literarisch gestaltet«.[19] Der Leser wird, wie die Rezensentin spöttisch konstatiert, zum unfreiwilligen Voyeur einer privaten Geschichte, die ihn nichts angeht und die ihn möglicherweise auch gar nicht interessiert: »Ist Billers Aufarbeitungsprotokoll«, fragt sie, »im Grunde nicht allein an die Frau adressiert, von der erzählt wird?«[20]

Für die Rezensentin stellt sich bei der Lektüre von *Esra* ein eigentümlicher Rezeptionseffekt ein: Der Roman liest sich, als wäre er nur für eine Person geschrieben, als handele es sich um einen Akt privater Kommunikation. Dadurch wird der Leser auf unangemessene Weise zugleich inkludiert und ausgeschlossen. Denn wenn der Roman tatsächlich als Botschaft an eine einzelne Person verfasst wurde, dann werden alle anderen Leser mit mehr Wissen ausgestattet, als es der Privatheit des Themas angemessen wäre, und mit zu wenig Information versehen, um alle Verweise des Textes entschlüsseln zu können.

Dieses Problem der Adressierung gewann an Virulenz, als durch den Prozess gegen Biller und den Verlag Kiepenheuer & Witsch eine Widmung bekannt wurde, die Biller seiner Ex-Partnerin in ein ihr übersandtes Exemplar geschrieben hatte. Dort hieß es: »[…] dieses Buch ist für Dich. Ich habe es nur für Dich geschrieben, aber ich verstehe, dass Du Angst hast, es zu lesen. Vielleicht liest Du es, wenn wir alt sind – und siehst dann noch einmal, wie sehr ich Dich geliebt habe.«[21] Natürlich handelt es sich um einen persönlichen, individualisierten Paratext; festhalten lässt sich, dass mit dem Bekanntwerden der Widmung, die im Prozess als Beweis-

19 Doja Hacker: 200 Seiten Zärtlichkeit. In: Der Spiegel vom 1.3.2003.

20 D. Hacker: 200 Seiten Zärtlichkeit.

21 M. Biller: Stellungnahme zu dem Prozeß um ›Esra‹ vom 21.3.2003, S. 152.

mittel gegen Biller verwendet wurde, die Frage nach dem ›Für wen‹ im Diskurs um das Buch an Bedeutung gewonnen hatte.[22]

Was sich hier offenbart, ist ein poetologischer Widerspruch mit weitreichenden Folgen: Biller hatte in einer Stellungnahme den Vorwurf, einen Schlüsselroman geschrieben zu haben, weit von sich gewiesen. Die »Urbilder« hätten ihm nur »als Anregung für die vertypten Romanfiguren« gedient.[23] Damit greift er auf eine geläufige Verteidigungsstrategie zurück, die sich darauf beruft, universale Typen gestaltet zu haben und nicht wiedererkennbare Einzelpersonen. Diese Verteidigungsstrategie wird bereits in der Rezension Doja Hackers vermerkt, die allerdings den Versuch des Autors, von entschlüsselnden Lektüren abzulenken, nicht ganz ernst zu nehmen scheint: »Gegen den Vorwurf des allzu Privaten hat Biller sich gewappnet«, schreibt sie: »Mit einer verkaufsfördernden These: Der Roman, behauptet er, behandle das Problem einer ganzen Generation.« Sie zitiert den Autor mit dem nicht gerade bescheidenen Anspruch, sein Buch sei ein »Aufruf an alle Liebenden der westlichen Hemisphäre, es besser zu machen«.[24]

Nimmt man die Widmung an die Ex-Partnerin ernst, so ergibt sich das Bild eines Romans, der von der Betroffenen als literarische Auseinandersetzung mit ihrer realen Liebesgeschichte gelesen werden soll, von allen anderen Lesern aber als fiktionaler Text, der allgemeine zeitgenössische Liebesprobleme thematisiert. Die Verschlüsselung wäre dann nur an die eine betroffene Person adressiert, während der breite Leserkreis von dieser Kommunikationssituation ausgeschlossen bleiben soll. Man kann kaum annehmen, dass Biller wirklich an das Gelingen einer solchen Doppeladressierung geglaubt hat.[25] Das Entschlüsselungswissen besitzt jedenfalls – das illustriert der Fall *Esra* eindrucksvoll – die Tendenz, sich über den Kreis der von Anfang an Eingeweihten hinaus auszubreiten.

22 Die Widmung besitzt eine gewisse Ähnlichkeit mit Goethes Widmungsbrief zum *Werther* an Charlotte Kestner, den er einem Brief an Johann Christian Kestner (23.9.1774) beigelegt hatte. Auch hier wird die private Einzeladressierung beteuert, während der Roman gleichzeitig einer breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht wurde: »Lotte wie lieb mir das Büchelgen ist magst du im Lesen fühlen, und auch dieses Exemplar ist mir so werth als wär's das einzige in der Welt.« Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Von Frankfurt nach Weimar. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 23. Mai 1764 bis 30. Oktober 1775, hg. von Wilhelm Große, Frankfurt a.M. 1997, S. 398.

23 M. Biller: Stellungnahme zu dem Prozeß um ›Esra‹ vom 21.3.2003, S. 142.

24 D. Hacker: 200 Seiten Zärtlichkeit.

25 Vgl. Kap. 5.4.

Es handelt sich bei dieser Tendenz um ein grundsätzliches Phänomen autobiographisch-privater Schlüsselromane. Hier stehen die Vorbilder der pseudo-fiktiven Figuren eher nicht im Rampenlicht der Öffentlichkeit, sie bekleiden keine Ämter, besitzen keine oder wenig Prominenz. Das Entschlüsselungswissen ist beschränkt auf einen privaten Kreis von Familienmitgliedern, Freunden, Bekannten oder Kollegen. Auch die verschlüsselten Personen in *Esra* waren zunächst nur für diesen Kreis erkennbar. Das Scheitern der Liebesgeschichte zwischen dem Schriftsteller Adam und der Schauspielerin Esra, das vor allem durch die Umtriebigkeit der kontrollsüchtigen Mutter Esras, Lale, verursacht wird, erscheint schon auf der Handlungsebene als eine primär private Katastrophe. Eine referenzialisierende Lektüre wird zwar nahegelegt, einerseits durch den offenkundig autobiographischen Charakter der Erzählerfigur, andererseits durch die Nennung der realen Preise, die die beiden weiblichen Hauptfiguren im Roman gewonnen haben – allerdings waren die Vorbilder wegen ihrer fehlenden öffentlichen Bekanntheit nur durch einen gewissen Rechercheaufwand für die Leser tatsächlich zu identifizieren. Unmittelbar zu erkennen waren sie, wenn überhaupt, allein für ihr persönliches Umfeld.

Das änderte sich mit dem Beginn des Prozesses. Die private Auseinandersetzung verwandelte sich damit zu einer öffentlichen Angelegenheit, die von der entsprechenden Berichterstattung begleitet wurde. Der Skandal führte zu einer Multiplizierung des Entschlüsselungswissens, der Kreis der Eingeweihten und damit der Kreis möglicher Schlüsselromanleser weitete sich aus. Zwar vermieden die meisten Artikel über den Prozess, die Namen der realen Personen tatsächlich zu nennen, allerdings wurde die Tatsache, dass es solche realen Vorbilder gab und dass diese sich durch den Roman konkret verletzt fühlten, durch den Skandal einer breitestmöglichen Leserschicht bekannt gemacht. Während jeder Roman, der sich ansatzweise als autobiographisch zu erkennen gibt, von der Vermutung des Realen betroffen ist, wurde diese Vermutung im Fall von *Esra* zu einer Gewissheit.

Wie der Fall zeigt, ergibt sich für die Betroffenen, diejenigen also, die sich in den Schlüsselromanen wiedererkennen, ein naheliegendes Dilemma: Sollten sie die Tatsache, dass sie für ihr unmittelbares persönliches Umfeld klar erkennbar in einem Roman dargestellt wurden, auf sich beruhen lassen? Oder sollten sie dagegen gerichtlich vorgehen? Letzteres wird zwangsläufig dazu führen, dass sich der Kreis potentieller Schlüsselromanleser bedeutend vergrößert; denn spätestens wenn es zu einem Prozess kommt, werden die durch den Skandal auf den Plan gerufenen Medien das Entschlüsselungswissen vervielfachen. Damit ver-

bunden ist zudem die Möglichkeit, dass der Skandal die Bekanntheit des Buches erhöht und damit den Verkauf anheizt. Die Betroffenen, so wird deutlich, etablieren sich in der Kommunikationssituation des Schlüsselromans – neben dem Autor, den Lesern und den Medien (und in manchen Fällen der Instanz des Entschlüsselers) – als weitere maßgebliche Akteure. Sie treten zwar nicht immer in Erscheinung, aber wenn sie sich durch Prozesse, öffentliche Stellungnahmen oder Gegenromane zu erkennen geben, führt dies zwangsläufig dazu, dass der Schlüsselromanstatus beglaubigt wird und das Entschlüsselungswissen weiter diffundiert.

Im Falle öffentlich-satirischer Schlüsselromane greift dieser Mechanismus weniger stark; trotzdem kann auch hier das öffentliche Sich-zu-erkennen-Geben eines Betroffenen als paratextuelle Verstärkung der entschlüsselnden Lektüre dienen. 1996 veröffentlichte Martin Walser *Finks Krieg*, einen Roman über den Kampf des geschassten Ministerialrats Stefan Fink gegen den Machtapparat der hessischen Staatskanzlei.[26] In der Figur des Antagonisten, des machtbewussten Staatssekretärs Tronkenburg, erkannte die Presse den realen Alexander Gauland. Dieser ließ in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, wo Walsers Roman auch vorabgedruckt wurde, eine Gegendarstellung unter dem Titel »Ich war Tronkenburg« erscheinen, in der er den Roman einerseits als literarisches Werk lobte, andererseits den dargestellten ›Tatsachen‹ vehement widersprach.[27]

Indem er sich als Vorbild einer pseudo-fiktiven Figur selbst zu Wort meldete, bestätigte Gauland natürlich diesen Vorbildstatus, machte ihn durch das öffentliche Bekenntnis ›das bin ich‹ gleichsam offiziell. Er erwarb sich dadurch aber auch das Recht, die geschilderten Umstände zu korrigieren und seine eigene Version der Ereignisse vorzustellen. Zudem war die Gefahr, durch eine solche Stellungnahme das Entschlüsselungswissen zusätzlich zu verbreiten, relativ gering, da Gauland zum einen als eine Person des öffentlichen Lebens bekannt war, zum anderen in der Berichterstattung bereits weitläufig als Vorbild für Tronkenburg identifiziert wurde.[28]

26 Martin Walser: Finks Krieg, Frankfurt a.M. 1996.

27 Alexander Gauland: Ich war Tronkenburg. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 2.3.1996.

28 Ähnlich berichtet auch Matthias Matussek in seiner Rezension zu Thomas Brussigs *Wie es leuchtet*, er habe sich in der Figur des arroganten Journalisten Leo Lattke wiedererkannt. Der Rezensent vermerkt mit Belustigung: »Es ist merkwürdig, sich als Horrorfigur in einem Roman zu begegnen.« Vgl. Matthias Matussek: Der Balzac vom Prenzlberg. In: Der Spiegel vom 18.10.2004.

Vergleicht man den Fall der aggressiven Selbstidentifikation Gaulands als Figur in Walsers *Finks Krieg* mit der nicht-intendierten Selbstentblößung der Vorbilder in Billers *Esra*, so wird deutlich, wie stark sich die Rollen der Betroffenen und die Rollen der Medien unterscheiden, wenn es um die Multiplikation des Entschlüsselungswissens geht. Während Gauland durch seine Stellungnahme seinen längst bekannten Vorbildstatus nur noch einmal bestätigte, führte der Prozess gegen Biller erst zur massenmedialen Verbreitung der entsprechenden Kenntnisse. Im Unterschied zum satirisch-öffentlichen Schlüsselroman wird der autobiographisch-private Schlüsselroman einer breiten Leserschicht nur dann als Schlüsselroman konkret zugänglich, wenn eine öffentlichkeitswirksame Selbst- oder Fremdentblößung zu einer weitläufigen Berichterstattung führt.

So hätte der Roman *Meere* von Alban Nikolai Herbst (2003) wohl kaum so viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen, wenn er nicht durch eine einstweilige Verfügung und einen Prozess zunächst aus dem Verkehr gezogen worden wäre – eine juristische Intervention der Ex-Partnerin des Autors, die es sich nicht gefallen lassen wollte, in der sexuell offenherzigen Darstellung einer der Figuren wiedererkannt zu werden.[29] Als der Roman 2007 nach Änderungen des Autors doch noch erscheinen konnte, fragte der *Spiegel* Herbst in einem Interview, ob das Verbot des Romans seiner Bekanntheit »geholfen« habe. Herbst bejahte, fügte aber hinzu: »So etwas schadet der Dichtung. Und mein Roman ist Dichtung.«[30]

Tatsächlich beschäftigte sich die Berichterstattung über *Meere* primär mit dem Prozess gegen den Autor. Im Mittelpunkt stand die Nachricht, dass das Vorbild einer Romanfigur sich von der Darstellung verletzt sah. Erst der Prozess und die damit einhergehende Berichterstattung hatten das Buch für die Medien interessant gemacht und entsprechend wurde in erster Linie über den Umstand berichtet, dass es sich um einen Schlüsselroman handele.[31] Ähnlich verhielt es sich im Fall des Romans *Das Da-Da-Dasein* von Maik Brüggemeyer, der 2011 vom Verlag zurückgezogen wurde, da eine Person, die glaubte, sich wiederzuerkennen, androhte, gegen den Roman zu klagen. Auch hier vermutete man die

29 Zur Kontroverse um Herbsts *Meere* vgl. I. Kreknin: Poetiken des Selbst, S. 376-379.

30 Alban Nikolai Herbst (Interview): ›Ich bin kein Realist‹. In: Der Spiegel vom 12.3.2007.

31 Vgl. Volker Hage: Fünf Arten, die Liebe zu erzählen. In: Der Spiegel vom 6.10.2003.

ehemalige Partnerin des Autors.[32] Und auch in diesem Fall waren die juristischen Probleme des Verfassers der eigentliche Grund für die Berichterstattung.

Die Debatten um Billers *Esra*, Herbsts *Meere* und Brüggemeyers *Das Da-Da-Dasein* zeigen, dass im Fall autobiographisch-privater Romane erst das Skandalon persönlicher Verletztheit die mediale Aufmerksamkeit erzeugt, die den Text als Schlüsselroman bekannt macht. Nicht jeder autobiographische Roman wird weitläufig als Schlüsselroman gelesen; nur dort, wo die angebotenen Referenzen zu einem öffentlich wahrnehmbaren ethischen Problem werden, kommt es auch zu den entsprechenden Lektüren. Der widersprüchliche Rezeptionsverlauf bringt die Beteiligten in eine unangenehme Situation: Die Verletztheit darüber, in einem Roman wiedererkennbar dargestellt zu werden, führt zur entsprechenden Gegenwehr, die wiederum das Medieninteresse weckt, was die Wiedererkennbarkeit gerade steigert und dadurch das Verletzungspotential des Romans anwachsen lässt.

Unangenehm kann diese Situation aber auch für die Autoren selbst werden, die die autobiographische Lesart ihrer Romane zwar intendieren, allerdings den Vorbehalt des Fiktionalen für sich in Anspruch nehmen, der sie von moralischen Einschränkungen befreien soll. Wenn die Betroffenen sich zu Wort melden und dieser Umstand der Öffentlichkeit durch die Berichterstattung bekannt wird, müssen die Verfasser die (juristische) Verantwortung übernehmen. Daraus erklärt sich die Wut und Bestürzung vieler Autoren, deren autobiographisch-private Texte als Schlüsselromane gelesen werden. Das Medienereignis der öffentlichen Entschlüsselung entzieht ihnen den Schutz der Fiktionalität. Gleichzeitig konzentriert es die Aufmerksamkeit auf die moralischen und juristischen Probleme, die damit einhergehen, und führt zu einer Vernachlässigung aller anderen Aspekte des Kunstwerks.

Ähnlich kann es einem satirisch-öffentlichen Schlüsselroman ergehen, auch wenn hier die Aufmerksamkeit der Medien nicht so sehr von den ethischen Problemen abhängig ist, die sich aus dem Text ergeben. Die negative Rezeption von *Das Magazin* wurde nicht allein durch dessen augenfällige literarische Mängel begründet, sondern auch aus einer Enttäuschung heraus, dass die pikanten Enthüllungen, die Karasek in seinem Roman zu versprechen schien, eben gar nicht so pikant waren. »Bleierne Langeweile«, höhnte Werner Fuld, verursachten die »Schwänke aus dem klassischen Altertum des Journalismus.« Dabei sei es doch »das ganz ba-

32 Vgl. Nikola Richter: Reinheitsgebot für Romane. In: Der Tagesspiegel vom 10.8.2011.

nale Geheimnis eines Schlüssel- und Enthüllungsromans«, dass »es etwas Unbekanntes, möglichst Skandalöses zu enthüllen gibt«.[33] Ähnlich kommentierte Peter Brügge im *Spiegel* mit ostentativer Gelassenheit:

> Enthüllung wird das alles keiner nennen wollen. Abrechnung, wie manche auf Vorschuß es blindlings voraustitulieren, ist es erst recht nicht. Dem Schlüssel-Schummler ist wohl erst unterwegs bewußt geworden, welch minimen Auftrieb seine Geschichte aus ein paar abgelagerten Pannenbeschreibungen gewinnt.[34]

Der inszenierte Insider-Status Karaseks und die deutlichen Schlüsselromansignale führten dazu, dass die Rezeption von *Das Magazin* vollständig auf Entschlüsselung ausgerichtet war. Der Wertmaßstab beschränkte sich entsprechend darauf, das angebotene Wissen auf seinen Enthüllungswert hin zu prüfen – ein Test, den Karasek offensichtlich nicht bestand: Der Autor wurde als ›Schummler‹ bloßgestellt, der zwar über ein Ensemble textexterner und -interner Andeutungen spannende Enthüllungen anbietet, die sich dann aber als wenig skandalös erweisen.[35]

Diese Enttäuschung im Fall von *Das Magazin* illustriert noch einmal die Komplizenrolle der Medien bei Schlüsselromanereignissen. Das diskursive Gattungsbewusstsein reduzierte den Roman auf seine Wirkungsabsicht, Insiderwissen zu verbreiten. Die kalkulierte Aufmerksamkeitserzeugung stellte sich ein, ging aber aus Mangel an tatsächlichen Normverstößen ins Leere. Verräterisch sind in diesem Zusammenhang die boshaften Anmerkungen Fulds, der zwar einerseits darauf besteht, das Enthüllungspotential des Schlüsselromans sei dessen »banale[s] Geheimnis«, den Text dann aber andererseits an der Güte dieser Enthüllungen misst. Das Spiel von Ver- und Entschlüsselung, in dem die Medien die wichtigste Rolle spielen, basiert auf einem zumindest impliziten Wertmaßstab für die Gattung ›Schlüsselroman‹. Für die Literaturberichterstat-

33 W. Fuld: Zahnstocher-Hochsprung.

34 P. Brügge: Ein Champion im Schattenboxen.

35 Ähnlich urteilt auch Eleonore Büning über Wolfgang Herles' Roman *Die Dirigentin*: »Sollte es sich also um einen Schlüsselroman handeln? Falls ja, dann bleibt bis zum bitteren, offenen Ende unklar, wozu hier eigentlich der Schlüssel geliefert werden soll. Es gibt keine Enthüllungen, nicht einmal in maskierter Form. Was Herles so en détail aus der Welt der Politik und aus der Welt der Musik zu berichten weiß, zeugt zwar von einer feinen Kenntnis der Gepflogenheiten und jüngsten Geschehnisse, er serviert seine Bosheiten mit Eleganz und Scharfsinn. Doch es gibt nichts, das hinausginge über den üblichen Gossip.« Vgl. Eleonore Büning: Notoperation Walküre. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 7.8.2011.

tung ist der Skandal um unerlaubte Enthüllungen ein beliebtes Narrativ, dessen Attraktivität sich aus seiner gesellschaftlichen Relevanz erklären lässt, allerdings eben auch aus der Möglichkeit, Konflikte zu personalisieren sowie letztendlich dem schieren Erregungspotential der Skandale. Es handelt sich um aufregende Geschichten, welche dem Feuilleton eine boulevardeske Würze verleihen.

Schlüsselromanereignisse sind in der Lage, für den Gegenstand der Literaturberichterstattung (eben die Literatur) Aufmerksamkeit zu erzeugen. Dass die Medien sich diesen Ereignissen mit einer gewissen Begeisterung widmen, zeigt, wie stark diese Möglichkeit, Relevanz zu erzeugen, genutzt wird – und das, obwohl der evaluative Kontext alles andere als widerspruchsfrei erscheint; denn der Status der Gattung ›Schlüsselroman‹ als zwielichtige Textsorte führt zu einem ständigen Spiel der offiziellen Abwertung und inoffiziellen Affirmation auch auf Seiten der Medien. Romane, denen Verschlüsselungen nachgewiesen werden können, müssen sich oft harsche, im Gestus der Kulturkritik vorgetragene Polemik gefallen lassen: die angebliche Kontamination mit Außerliterarischem, der Vorwurf unzulässiger Eigenwerbung. Dabei sind es gerade die Medien, die über Erfolg oder Misserfolg der aufmerksamkeitserzeugenden Strategien von Autoren entscheiden. Der einhelligen Ablehnung von Schlüsselromanen steht die Tatsache entgegen, dass es sich um eine Gattung handelt, deren Wirkungsabsicht sich ohne die Hilfe der Medien kaum verwirklichen lässt. Das zeigt sich vor allem dort, wo Schlüsselromanereignisse in handfesten Skandalen eskalieren.

4.2 »Den sichersten Schutz vor dem lautlosen Verschwinden«: Verletzungspotentiale und Re-Skandalisierung

Bei Schlüsselromanskandalen handelt es sich um eine Sonderform des Literaturskandals.[36] Folgt man der Definition Hans-Edwin Friedrichs, so basieren Literatur- und Kunstskandale auf »Normkonflikten«, an denen »Akteure oder Medien des literarischen bzw. künstlerischen Fel-

36 Vgl. die Vorüberlegungen zum Problem des Schlüsselromanskandals bei Johannes Franzen: Indiskrete Fiktionen. Schlüsselromanskandale und die Rolle des Autors. In: Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierungen. Band 1, hg. von Andrea Bartl und Martin Kraus, unter Mitarbeit von Kathrin Wimmer, Würzburg 2014 , S. 67-92.

des […] beteiligt sind«.[37] Als einen ›Skandal‹ im weitesten Sinne definiert ähnlich auch die sozialwissenschaftlich orientierte Forschung einen Bruch gesellschaftlich anerkannter Normen, der zu öffentlicher Empörung führt und starke mediale Aufmerksamkeit auf sich zieht.[38] Die Akteure eines Skandals sind der Skandalierer, der auf den Normbruch aufmerksam macht, der Skandalierte, der des Normbruchs bezichtigt wird, und die Öffentlichkeit, die den Skandal wahrnimmt, informiert durch die Medien, die darüber berichten. Der gesellschaftswissenschaftlichen Skandalforschung geht es darum, in der Analyse »die Regeln und Dispositive der jeweiligen diskursiven und performativen Praxis« offenzulegen.[39] Anhand von Skandalen werden gesellschaftliche Normkonflikte ausgetragen; als soziale Rituale haben sie die Funktion, »Machtverhältnisse auszuhandeln«.[40] Was aber weist das spezifisch ›Skandalöse‹ des Schlüsselromans im Vergleich zu anderen Feldern literarischer Normbrüche aus?

Literatur kann öffentliche Erregung etwa durch Verstöße gegen thematische Repräsentationstabus auslösen. Wo ein Roman gegen religiöse,

37 Hans-Edwin Friedrich: Literaturskandale. Ein Problemaufriss. In: Literaturskandale, hg. von dems., Frankfurt a.M. 2009, S. 7-27, hier S. 16. Zu einer literaturwissenschaftlichen Skandalforschung vgl. neben dem Band von Friedrich auch Johann Holzner und Stefan Neuhaus (Hg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, Göttingen 2007, sowie Andrea Bartl und Martin Kraus (Hg.): Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierungen. Band 1 und 2, unter Mitarbeit von Kathrin Wimmer, Würzburg 2014.

38 Vgl. Frank Bösch: Kampf um Normen. Skandale in historischer Perspektive. In: Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung, hg. von Kristin Bulkow und Christer Petersen, Wiesbaden 2011, S. 29-48, hier S. 33; zudem Rolf Ebbighausen und Sighard Neckel (Hg.): Anatomie des politischen Skandals, Frankfurt a.M. 1989; John B. Thompson: Political scandal. Power and visibility in the media age, Cambridge 2000; Karl Otto Hondrich: Enthüllung und Entrüstung. Eine Phänomenologie des politischen Skandals, Frankfurt a.M. 2002; Hans Mathias Kepplinger: Die Mechanismen der Skandalisierung. Zu Guttenberg, Kachelmann, Sarrazin & Co. Warum einige öffentlich untergehen – und andere nicht, München 2012.

39 Kristin Bulkow und Christer Petersen: Skandalforschung. Eine methodologische Einführung. In: Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung, hg. von dens., Wiesbaden 2011, S. 9-25, hier S. 10.

40 Steffen Burkhardt: Skandal, medialisierter Skandal, Medienskandal. Eine Typologie öffentlicher Empörung. In: Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung, hg. von Kristin Bulkow und Christer Petersen, Wiesbaden 2011, S. 131-155, hier S. 132.

politische oder sexuelle Normen verstößt, kommt es zu Skandalen. Ein Beispiel ist die Kontroverse um Arno Schmidts Erzählung *Seelandschaft mit Pocahontas*, die dem Autor und seinem Verleger nach ihrem Erscheinen im Jahr 1956 ein Strafverfahren wegen Gotteslästerung und Verbreitung unzüchtiger Schriften einbrachte.[41] Der Vorwurf politischen Fehlverhaltens führte unter anderem bei Rainer Werner Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975) und Martin Walsers *Tod eines Kritikers* (2002) zu Skandalen. Beiden Texten wurde die Reproduktion antisemitischer Klischees unterstellt.

Literatur führt aber auch dort zu Skandalen, wo den Autoren selbst ein konkretes Fehlverhalten nachgewiesen wird. Dieses kann den Text betreffen, wie im Fall von Plagiaten; so löste die Entdeckung, dass Helene Hegemann in ihrem Roman *Axolotl Roadkill* (2010) Passagen bei anderen Autoren abgeschrieben hatte, eine heftige Kontoverse aus.[42] Normverstöße können allerdings auch im Außerliterarischen stattfinden, wie im Fall von Günter Grass, der in seiner Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) offenbarte, im Alter von siebzehn Jahren in die Waffen-SS eingetreten zu sein – eine Entdeckung, die das öffentliche Bild des Autors stark beschädigte und auch die Rezeption seiner Werke kontaminierte.[43] Sein Israel-kritisches Gedicht *Was gesagt werden muss* (2012) etwa wurde deshalb als besonders unanständig wahrgenommen, weil es von einem ehemaligen SS-Mann stammte.[44] Die Beispiele zeigen, dass eine Vielzahl

41 Philipp Pabst: Provokation mit Pocahontas. Arno Schmidts Häresie im literarischen Feld der 1950er-Jahre. In: Autorschaften im Spannungsfeld von Religion und Politik, hg. von Christian Sieg und Martina Wagner-Egelhaaf, Würzburg 2014, S. 45-69.

42 Vgl. Veronika Schuchter: ›Das ist wahrscheinlich nicht von mir, deswegen kann ich mich nicht daran erinnern‹. Helene Hegemann: Establishment gegen Literatur 2.0. In: Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierungen, Band 2, hg. von Andrea Bartl und Martin Kraus, unter Mitarbeit von Kathrin Wimmer, Würzburg 2014, S. 431-444.

43 Zur Debatte um *Beim Häuten der Zwiebel* vgl. die Dokumentation: Ein Buch, ein Bekenntnis. Die Debatte um Günter Grass' ›Beim Häuten der Zwiebel‹, hg. von Martin Kölbel, Göttingen 2007, sowie Britta Gries: Die Grass-Debatte. Die NS-Vergangenheit in der Wahrnehmung von drei Generationen, Marburg 2008.

44 Vgl. Günter Grass: Was gesagt werden muss. In: Süddeutsche Zeitung vom 10.4.2012. Zum Skandal um das Gedicht vgl.: Was gesagt wurde. Eine Dokumentation über Günter Grass' ›Was gesagt werden muss‹ und die deutsche Debatte, hg. von Heinrich Detering, Göttingen 2013; zudem Dieter Lamping: Ein Gedicht als Skandal. ›Was gesagt werden muss‹ von Günter Grass – und

von Normverstößen – sei es im literarischen Werk selbst oder durch seinen Verfasser – zu öffentlichen Skandalen führen können.

Das Skandalpotential von Schlüsselromanen erklärt sich im Gegensatz zu verletzten Repräsentationstabus und persönlichem Fehlverhalten daraus, dass konkrete Personen auf moralisch fragwürdige Art und Weise angegriffen werden. Der Normverstoß, der in diesem Fall zu öffentlicher Erregung und medialer Aufmerksamkeit führt, bezieht seinen irritierenden Effekt aus einer Verletzung von Persönlichkeitsrechten. Dabei lassen sich zwei Aspekte des *Verletzungspotentials* von Schlüsselromanen unterscheiden. Zum einen können private oder intime Details aus dem Leben einer Person öffentlich gemacht werden, zum anderen erlauben es Schlüsselromane, den identifizierbaren Vorbildern Charaktereigenschaften und Handlungen anzudichten, welche von diesen als verleumdend wahrgenommen werden. Das Verletzungspotential des Schlüsselromans setzt sich also aus folgenden Tatbeständen zusammen: *Indiskretion* und *Verleumdung*. Für die Betroffenen bedeutet das eine zweifache Bedrohung. Man identifiziert sich einerseits als reales Vorbild einer vorgeblich fiktiven Figur – ›Das bin ja ich!‹ –, während man sich zugleich dagegen verwahrt, so zu sein, wie man dargestellt wurde – ›So bin ich ja gar nicht!‹

Zu Skandalen führt die Veröffentlichung von Schlüsselromanen nur dann, wenn einer oder beide Aspekte des Verletzungspotentials verwirklicht werden. Die Möglichkeit der Identifikation realer Vorbilder von literarischen Figuren allein ist nicht ausreichend, um Normkonflikte hervorzurufen, die öffentlich diskutiert werden. Das gilt insbesondere dann, wenn die Darstellung der Figuren als positiv wahrgenommen wird. Günter Grass' Erzählung *Das Treffen in Telgte* (1979) etwa wurde in der zeitgenössischen Rezeption als Hommage auf die Gruppe 47 gelesen, in der sich hinter den auftretenden Barockdichtern prominente Mitglieder wie Hans Werner Richter und Marcel Reich-Ranicki ausmachen ließen.[45] Ähnliches gilt für Eckhard Henscheids Roman *Die Vollidioten* (1973), der mit mildem Spott den Frankfurter Freundeskreis um die Zeitschrift *pardon* aufs Korn nimmt.[46] Zuletzt hat man in Uwe Tellkamps *Der Turm*

anderen. In: literaturkritik.de am 1.5.2012. Unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16646.

45 Vgl. Rolf Schneider: Eine barocke Gruppe 47. In: Der Spiegel vom 2.4.1979.

46 Henscheid registrierte diese Art der Rezeption aus der Retrospektive mit leichtem Ärger. In seiner Autobiographie: Denkwürdigkeiten. Aus meinem Leben 1941-2011, Frankfurt a.M. 2013, S. 155, schreibt er: »Gelesen wurden die ›Vollidioten‹ zu Beginn manchmal schon völlig falsch als Schlüsselroman über eine damals neugierig machende Frankfurter Satire- bzw. Kulturmitmischerszene.«

(2008) hinter einigen Figuren Protagonisten des intellektuellen Lebens der DDR identifiziert.[47] In all diesen Fällen kam es zu einer Entschlüsselung der Figuren, ohne dass die Texte dadurch als Normbruch empfunden wurden und eine Kontroverse in Gang setzten.

Nicht jeder Schlüsselroman löst also einen Skandal aus, allerdings besitzt die Gattung ›Schlüsselroman‹ ein besonders hohes Skandalpotential. Romane, in denen sich reale Personen hinter den Figuren identifizieren lassen, sind besonders anfällig dafür, als Normverstöße wahrgenommen zu werden – der skandalöse Verstoß ist der Gattung als vitale Möglichkeit eingeschrieben. Das erklärt sich daraus, dass die partielle Faktualität der Texte Referenzen voraussetzt, die Ziele in der Alltagswirklichkeit treffen, wodurch sich ethische und juristische Probleme ergeben, die für rein fiktionale Texte keine Rolle spielen. So löste Vladimir Nabokovs *Lolita* bei seinem Erscheinen 1955 einen Skandal aus, da die Darstellung einer pädophilen Beziehung als hochgradig unmoralisch angesehen wurde – eine Einschätzung, die durch die gewählte Erzählperspektive (aus der Sicht des pädophilen Protagonisten Humbert Humbert) noch verstärkt wurde. Das Skandalöse des fiktionalen Romans erklärt sich in diesem Fall aus dem gewählten Thema (kriminelle Sexualität) und der Darstellungsweise (Täter als Erzähler).[48] Wie viel irritierender hätte der Text aber wirken müssen, hätte sich das Werk zudem noch als Schlüsselroman erwiesen, die dargestellten anstößigen Ereignisse als partiell faktual! Dann wäre es

47 Vgl. Christoph Dieckmann: Wie Uwe Tellkamp das Bildungsbürgertum durch den Fluss der Fantasie lotst. In: Die Zeit vom 27.11.2008. Dieckmann liefert auch eine Entschlüsselungsliste: »Alle deutsche Welt liest derzeit den Turm als Schlüsselroman. Das liegt ja nahe. Altberg trägt Franz Fühmanns Züge, Groth spricht wie Stefan Heym, Paul Schade wie der Prolet-Poet Kuba, Mellies wie Hermann Kant. In Viktor Hart ist dringend Marcel Reich-Ranicki zu vermuten. Der alte Londoner ähnelt Jürgen Kuczynski.« Eine gewisse Missstimmung allerdings gab es wohl in der Stadt Dresden, in der Tellkamps *Turm* spielt; davon berichtet Robert Schröpfer im *Tagesspiegel*, der auch Parallelen zur Rezeption der *Buddenbrooks* in Lübeck zieht. Vgl. Robert Schröpfer: Die Missgünstigen. In: Der Tagesspiegel vom 13.11.2008.

48 Vgl. Markus Gasser: Kindesmissbrauch und Plagiatsverdacht. Der doppelte Skandal um Vladimir Nabokovs ›Lolita‹. In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen 2007, S. 368-377 und (instruktiv aus rezeptionstheoretischer Perspektive) Alexander Bareis: ›Empathie ist immer gut‹ – Literatur, Emotion und *imaginative resistance* am Beispiel von Vladimir Nabokovs *Lolita*. In: Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft, hg. von Claudia Hillebrandt und Elisabeth Kampmann, Berlin 2014, S. 128-152.

nicht mehr nur darum gegangen, dass ein Autor seine Imagination tabuisierten Gegenständen zuwendet, sondern auch darum, wer die Betroffenen und wer die Täter sind.

Fiktionalität befreit nicht nur den Autor bis zu einem gewissen Grad von der Verantwortung für das Dargestellte, sie entschärft auch das Dargestellte selbst, indem das Versprechen der Erfundenheit eine moralische Distanz zwischen Text und Leser aufbaut. Natürlich wird die Identifikation mit Figuren und die Immersion in eine Handlung durch das Wissen der Leser, dass die Gegenstände erfunden sind, nicht automatisch gehemmt oder verhindert. Und ein fiktionaler Text kann – wie das Beispiel *Lolita* eindrucksvoll unter Beweis stellt – ebenso zu Skandalen führen wie ein faktualer. Allerdings trägt die Gewissheit oder schon der Verdacht, die Gegenstände könnten real sein, dazu bei, das Skandalpotential eines Textes wesentlich zu steigern. Zwar ist in einem fiktionalen Text nicht alles erlaubt, es ist aber deutlich mehr erlaubt, als in einem Text, der auf reale Gegenstände referiert.

Es gehört zu den konstituierenden Merkmalen der Gattung Schlüsselroman, mit dem Skandalpotential unerlaubter Referenzen zu spielen. Dabei führt gerade die Tatsache, dass diese Referenzen unter dem schützenden Deckmantel der Fiktion begangen werden, zu einem ›Verdacht des Skandalösen‹. Die Frage, die sich den Rezipienten aufdrängt, ist immer: ›Was hat der Autor zu verbergen?‹[49] An zwei Beispielen lässt sich illustrieren, wie ein literarischer Normbruch im Bereich des Thematischen durch den Verdacht, es könne sich um Schlüsselliteratur handeln, an Skandalpotential gewinnen kann. So wurde Martin Walsers Roman *Tod eines Kritikers* die affirmative Reproduktion zahlreicher antisemitischer Klischees unterstellt. Allerdings ist zu vermuten, dass dies nicht zu einer so umfassenden und lautstarken Kontroverse geführt hätte, wenn der entsprechende Angriff sich nicht auf den realen Marcel Reich-Ranicki bezogen hätte. Der an sich schon skandalträchtige Normverstoß eines antisemitischen Textes wurde erst durch das konkrete *ad hominem* zu einem tatsächlichen Skandal.[50]

Ähnlich verhielt es sich im Fall von Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Auch hier waren die Voraussetzungen für einen literarischen Normbruch vorhanden, und zwar durch die Existenz einer Figur, die sich selbst als den ›reichen Juden‹ bezeichnet und als Immobilienspekulant möglicherweise das Klischee des jüdischen Kapitalisten reproduzierte. Dieser Normbruch wuchs sich aber vorrangig deshalb zu einem

49 Vgl. Kap. 5.1.
50 Zu Walsers *Tod eines Kritikers* vgl. Kap. 5.3.

Skandal aus, der letztendlich dazu führte, dass das Stück nicht aufgeführt wurde, da man hinter der Figur des ›reichen Juden‹ den realen Unternehmer und Politiker Ignatz Bubis vermutete. In beiden Fällen, bei Walser wie bei Fassbinder, wurde der thematische Normverstoß (Antisemitismus) durch das Verletzungspotential der Verschlüsselung potenziert. Literarischer Antisemitismus wirkt noch skandalöser, wenn ihm reale Personen, in diesem Fall Reich-Ranicki und Bubis, zum Opfer fallen.

Die irritierenden Referenzen des Schlüsselromans können auch zu einer Re-Skandalisierung von Themen führen, die ihr normverletzendes Potential eigentlich verloren haben. So hat Sexualität, auch in ihren weniger gesellschaftsfähigen Manifestationen, spätestens seit den 1960er Jahren immer mehr ihren Status als tabuisiertes Sujet eingebüßt. Die ausufernde Darstellung von sexuellen Handlungen löst heute in den seltensten Fällen noch Skandale aus. Das scheint allerdings nur für Fälle zu gelten, in denen es sich um fiktionale Repräsentationen handelt.[51] Wo der Verdacht entsteht, die Darstellungen seien faktual, existiert ein immer noch hohes Skandalpotential.[52] So führte im Fall von Charlotte Roches *Feuchtgebiete* der Verdacht, die weitgehend als geschmacklos wahrgenommenen sexuellen Handlungen des Romans beruhten auf tatsächlichen Erlebnissen

51 Aber auch hier gibt es Grenzen. So löste die Erzählung *Babyficker* von Urs Allemann, die der Autor 1991 beim Bachmann-Preis vortrug, wegen seiner Darstellung von Kindesmissbrauch aus der Perspektive des Täters einen heftigen Skandal aus. Vgl. Hellmuth Karasek: Verbrechen der Phantasie. In: Der Spiegel vom 8.7.1991. Zudem wurde 1995 der Roman *American Psycho* von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien wegen seiner Gewaltdarstellungen indiziert (was erst 2001 nach einer Klage des Verlags Kiepenheuer & Witsch wieder aufgehoben wurde). Vgl. Anja Ohmer: Die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien. Zur skandalösen Spruchpraxis einer deutschen Bundesbehörde. In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen 2007, S. 134-145, hier S. 142f.

52 Zu einem ähnlichen Befund kommt auch Rainer Moritz in seinem kulturkritischen Essay: Wer treibt die Sau durchs Dorf? Literaturskandale als Marketinginstrument. In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen 2007, S. 45-62, hier S. 59: »Literaturskandale heute verletzen keine Tabus mehr, es sei denn, sie täuschen ›Wahrheit‹ vor. […] Fiktionale Texte, die wie einst *Madame Bovary* oder Bölls *Verlorene Ehre der Katharina Blum* verklagt werden oder das Gemüt von Bundespräsidenten erregen, wirken wie in Watte gesprochen, das heißt, die Öffentlichkeit lässt sich kaum noch schockieren, sei es von ästhetischen, sei es von inhaltlichen Provokationen. […] Ein Skandal droht vor allem, wenn es um ›wahre Geschichten‹ geht, wenn Bücher suggerieren, sie handelten von nichts als der Realität.«

der Autorin, zu einem Aufregungsüberschuss, der bei einem rein fiktionalen Text wohl kaum erzielt hätte werden können. Roche selbst nährte diesen Verdacht, indem sie einen autobiographischen Hintergrund immer wieder ironisch andeutete, wie zum Beispiel in einem *Spiegel*-Interview, wo sie behauptete: »Etwa 30 Prozent sind erfunden, etwa 70 Prozent bin ich.«[53] Die entschärfende Fiktionalität des Romans wurde so zurückgenommen, was die (kalkulierte) Skandalträchtigkeit zu erhöhen vermochte.[54]

Auch im Fall von Maxim Billers *Esra* und Alban Nikolai Herbsts *Meere* wurde die Darstellung sexueller Handlungen als skandalöser Normverstoß bewertet. Das allerdings nur deshalb, da sie die Sexualität realer Personen thematisierten. So hatte Billers im Jahr 2000 erschienener Roman *Die Tochter* trotz provozierender Darstellungen von Sexualität nicht zu einem Skandal geführt, und das, obwohl die präsentierten Tabubrüche (Inzest) thematisch viel skandalträchtiger waren als in *Esra*.[55] Allerdings wurde *Die Tochter* als fiktionaler Text gelesen, während *Esra* durch den Prozess, den die Betroffenen bald nach der Veröffentlichung gegen den Autor anstrengten, als partiell faktual galt. Skandalös war in diesem Zusammenhang der indiskrete Eingriff in die Intimsphäre realer Personen. Erst die Möglichkeit einer referenzialisierenden Lektüre verwandelte die Darstellung von Sexualität in einen Normbruch, der zu öffentlicher Empörung führen konnte.

Es ist evident, dass der Schlüsselroman über seine charakteristischen Verletzungspotentiale (Indiskretion und Verleumdung) hinaus auch in der Lage ist, die Schwere eines öffentlich diskutierten thematischen Normbruchs zu erhöhen oder eigentlich nicht mehr skandalträchtige Themen zu re-skandalisieren. Die besondere Affinität der Gattung zum Skandal resultiert aus der Möglichkeit, Literatur ein hohes Irritations-

53 Charlotte Roche (Interview): ›Ich bin gar nicht so frech‹. In: Der Spiegel vom 25.2.2008.

54 Zu *Feuchtgebiete* vgl. Albert Meier: Immer sehr unmädchenhaft. Charlotte Roche und ihre Feuchtgebiete. In: Literaturskandale, hg. von Hans-Edwin Friedrich, Frankfurt a.M. 2009, S. 231-243 und Ulrike Kellner: ›Ich bin die beste Nutte, die es gibt.‹ Die Demaskierung medialer Skandalisierung am Beispiel der Autorin Charlotte Roche. In: Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierungen. Band 1, hg. von Andrea Bartl und Martin Kraus, unter Mitarbeit von Kathrin Wimmer, Würzburg 2014, S. 417-430.

55 Vgl. Thomas Wirtz: Beglückend wie die Nähe von Galeerensklaven auf der Ruderbank. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Literaturbeilage) vom 21.3.2000.

potential zu verleihen. In einer Gesellschaft, in der Fiktionalität – als Schutzfunktion oder Garant von Literarizität – den Autor weitestgehend davon befreit, sich an geltende Repräsentationstabus zu halten (zumal klassische Tabus wie Sexualität, Gewalt und Politik immer mehr an Geltung verlieren), kann erst das provokante Spiel mit Referenzen die skandalträchtige Rückbindung an die Realität der Rezipienten wieder gewährleisten. Eben darin liegt eine wesentliche Funktion von Schlüsselromanen im literaturhistorischen Kontext der Gegenwart: In dem Maße, in dem Literatur thematisch und formal an Freiheit gewann (Freiheit von staatlicher und konventioneller Zensur), verlor sie auch an Skandalpotential. Die Häufung kontroverser Schlüsselromanereignisse seit den 1960er Jahren könnte also als Versuch gewertet werden, die produktive Skandalträchtigkeit von Literatur zurückzugewinnen. Indem in solchen Fällen bewusst auf den Schutz der Fiktionalität verzichtet, genauer gesagt, indem dieser Schutz gleichermaßen beansprucht und unterlaufen wird, bringt sich Literatur wieder in Gefahr und gewinnt einen Teil jener Relevanz zurück, die ihr durch den Verlust des thematischen Skandalpotentials verloren gegangen ist.

Es handelt sich hierbei um eine Deutung, die die Häufung von Schlüsselromanereignissen und Skandalen in den letzten Jahrzehnten durchaus positiv bewertet, gerade weil sie als Reaktion auf den Vorwurf fehlender Relevanz und Welthaltigkeit der zeitgenössischen Literatur gesehen wird. Diese Häufung wird allerdings auch – und fast überwiegend – als Indikator eines kulturellen Niedergangs akzentuiert, der den Schlüsselroman als semi-literarische Textsorte abwertet, die einem nur noch auf Skandalproduktion und Medienzirkus ausgerichteten Literaturbetrieb am besten entspricht. Exemplarisch für diese Haltung kann ein Ausschnitt aus der Generalpolemik Thomas Steinfelds stehen, die in der *Süddeutschen Zeitung* gegen den angeblichen Skandalhunger des Literaturbetriebs ins Feld zieht:

> Das moderne Trüffelschwein forscht die Skandalpotentiale der Gesellschaft mit großer Sorgfalt und Beflissenheit aus, es drängt mit Macht in jeden dunklen Winkel, und was dabei herauskommt, verhalten noch bei Maxim Biller, deutlicher schon bei Alban Nikolai Herbst […], gehorcht vor allem dem Diktat des Widerlichen und des Spektakulären. Das hat Folgen, auch für die Verlage. Und zwar nicht nur, weil die Frist, in der sich das Schicksal eines Buches entscheidet, mittlerweile auf kaum zwei Monate geschrumpft ist und ein Skandal den sichersten Schutz vor dem lautlosen Verschwinden bietet.[56]

56 Thomas Steinfeld: Skandal. In: Süddeutsche Zeitung vom 4.2.2004.

Bei Steinfeld fungiert der Schlüsselroman als Exempel einer brutalisierten Literaturlandschaft, in der allein der kalkulierte Normverstoß mit Aufmerksamkeit und hohen Verkaufszahlen belohnt wird, während subtile literarische Werke, die im Schutzraum der Fiktionalität höchsten Ansprüchen an ästhetische Vorgaben genügen, mit Nicht-Beachtung und Erfolglosigkeit bestraft werden.[57]

4.3 »Mehr *Bild* als Roman«: Schlüsselroman und Literarizität

Als Maxim Billers *Esra* kurz nach der Veröffentlichung verboten wurde, war Jens Jessen einer der wenigen, die das Verkaufsverbot nicht verurteilten.[58] Jessen bezeichnete den Text in der *Zeit* als »Schlüssel ohne Roman«, als ein Zeugnis »nachgetragener Liebe«, dem beim besten Willen nicht der Status von ›Literatur‹ zugesprochen werden könne. Stattdessen verbuchte er den Text unter der Rubrik ›Boulevardjournalismus‹:

> Entscheidend für die Frage, ob es sich um ein Stück Literatur oder um ein Stück Bild-Zeitung handelt, ist jedoch nicht die Möglichkeit, sich in einer Romanfigur wiederzuerkennen, sondern die Möglichkeit, eine solche Wiedererkennbarkeit zu bestreiten. Auf die Freiheit der Literatur kann sich ein Autor nur berufen, wenn auch dem Porträtierten eine Freiheit bleibt: nämlich die Freiheit, sich nicht gemeint zu fühlen. Darum ist Billers Buch mehr *Bild* als Roman; es gibt nur eine türkische Trägerin des alternativen Nobelpreises, und sie hat auch nur eine Tochter, wie er sie schildert. Biller hätte, wenn es ihm um das Literarische gegangen wäre, diese Realitätspartikel, an denen nichts Gleichnishaftes hängt, getrost streichen können.[59]

Jessens Polemik ist in vielfacher Hinsicht bezeichnend für den evaluativen Diskurs um Schlüsselromane. Dem Buch wird aufgrund seiner Indiskretionen, der provozierten Wiedererkennbarkeit von realen Personen, die Literarizität abgesprochen. Jessen bedient sich dabei einer Analogie, die den Schriftsteller Biller in besonderer Weise treffen soll: Für den Res-

57 Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass Steinfeld im Rahmen der Kontroverse um seinen Roman *Der Sturm* selbst zum Objekt eines Literaturskandals wurde, vgl. Kap. 5.2.

58 Vgl. zudem Remigius Bunia: Warum stört es die Literaturwissenschaft, dass Literatur Wirkungen hat? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 13.10.2007.

59 J. Jessen: Schlüssel ohne Roman.

sortleiter des *Zeit*-Feuilletons befindet sich die *Bild*-Zeitung offensichtlich am unteren Ende der Skala kultureller Genießbarkeit.

Die Kritik scheint Biller wohl auch erreicht zu haben, denn in seiner Stellungnahme zu dem Verbot von *Esra* grenzt er sich dezidiert davon ab, einen (boulevard)journalistischen Text geschrieben zu haben: Die »Arbeit eines Schriftstellers«, so belehrt er die Leser, sei es, Fiktionen zu erschaffen, die sich von der Wirklichkeit allerhöchstens inspirieren lassen dürfen. »Im Gegensatz zu einem Reporter versucht er [der Schriftsteller, JF] nicht, die Wirklichkeit so wahrheitsgetreu wie möglich nachzuzeichnen – und schon gar nicht hat der Schriftsteller die politische oder polemische Absicht eines Kolumnisten oder Leitartiklers, die Realität und einzelne reale Personen zu kritisieren, bloßzustellen oder moralisch zu bewerten.«[60]

Biller spielt Literatur und Journalismus gegeneinander aus und versieht beides mit einer Wertung – insbesondere dort, wo die Methoden und Ziele des Journalismus auch auf den Schlüsselroman übertragen werden, eine Gattung, von der sich Biller mit aller Deutlichkeit zu distanzieren versucht:

> Allein der Schlüsselroman als einzige literarische Gattung bedient sich teilweise der Methoden des Meinungsjournalismus; die Intention eines Schlüsselromans ist die Satire auf reale Personen oder Zustände oder ihre Schmähung. Mein Roman *Esra* ist Literatur – er ist nicht Kommentar, nicht Polemik, nicht Schlüsselroman.[61]

›Literatur‹ definiert sich demnach vor allem dadurch, dass es sich *nicht* um Journalismus handelt – eine Rubrik, die Biller über die Faktualität eines Textes ausweist und unter die auch die Gattung ›Schlüsselroman‹ zu fallen scheint. Biller erkennt also implizit die Wertmaßstäbe der Polemik Jessens an, gibt sie aber an seine Kritiker zurück, indem er sich auf den kompetenten Leser beruft, »der einen seriösen Roman eines seriösen Autors niemals mit einer Bunte-Klatschspalte verwechseln wird«.[62]

60 M. Biller: Stellungnahme zu dem Prozeß um ›Esra‹ vom 21.3.2003, S. 141.

61 M. Biller: Stellungnahme zu dem Prozeß um ›Esra‹ vom 21.3.2003, S. 141. Thomas Steinfeld wiederum, der den Roman Billers heftig kritisierte, schreibt in diesem Zusammenhang von der »Übertragung eines journalistischen Verfahrens in eine literarische Form«, was in diesem Fall als deutliche Abwertung gemeint ist. Vgl. Thomas Steinfeld: Das böse Buch und seine Feinde. In: Süddeutsche Zeitung vom 23.6.2005.

62 M. Biller: Stellungnahme zu dem Prozeß um ›Esra‹ vom 21.3.2003, S. 144. An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass Biller ausgesprochen widersprüchlich in seinen poetologischen Äußerungen ist. So wurde in früheren

Ob es in diesem Fall der Autor oder Leser war, dem die Verwirrung von ›echter‹ Literatur und Boulevardjournalismus unterlaufen ist – eines wird deutlich: Schlüsselromane werden aus dem Bereich dessen, was Literatur sein kann, oftmals verbannt und finden sich im Umfeld solcher Kulturprodukte wieder, die in den Augen Jessens und Billers weit von allem Literarischen entfernt sind, der Boulevard- und Klatschpresse nämlich, verkörpert durch die Exempel von *Bild* und *Bunte*.

Überhaupt scheint die Analogie von Schlüsselroman und medialem Boulevard als Topos der Kritik eine besondere Schlagkraft zu besitzen. Als Martina Zöllner 2003 vorgeworfen wurde, sie habe in ihrem Roman *Bleibtreu* eine tatsächliche Affäre mit Martin Walser wiedererkennbar verarbeitet,[63] verurteilte sie diese Rezeption in einem Interview mit dem *Spiegel* nicht nur als »Anfängerfehler«, sondern machte für die angebliche Fehllektüre das voyeuristische Rezeptionsklima verantwortlich:

> SPIEGEL: Liegt es im aktuellen Klatsch-Klima nicht nahe, dass über Sie und Walser spekuliert wird?
> Zöllner: Das ist das Gesellschaftsspiel dieser Biller-Bohlen-Saison. Ich habe fünf Jahre an dem Roman geschrieben und konnte nicht ahnen, in welches Umfeld das Buch jetzt trifft.[64]

Das Jahr 2003 hatte nicht nur die Prozesse gegen Billers *Esra* und Alban Nikolai Herbsts *Meere* erlebt, sondern auch die skandalumwitterte Veröffentlichung des zweiten Teils der Memoiren des Pop-Sängers Dieter Bohlen, *Hinter den Kulissen*. Der im Titel werbeträchtig angekündigte Geheimnisverrat führte dazu, dass einige der dargestellten Prominenten gegen das Buch eine einstweilige Verfügung erwirkten.[65] Indem Zöllner von der »Biller-Bohlen-Saison« spricht, rückt sie den Roman *Esra* – nach Auskunft des Autors der »seriöse[] Roman eines seriösen Autors« – ins zwielichtige Milieu literaturferner Boulevardspektakel.

Auch in diesem Fall wird die Literarizität des eigenen Werkes, das, wie die Autorin beteuert, fünf Jahre Arbeit gekostet habe, gegen das Genre der indiskreten *Tell-All*-Biographie ausgespielt, deren Wirkungsabsicht

und späteren Einlassungen zu der Frage nach den Kriterien guter Literatur gerade der Journalismus als Vorbild eines angemessen welthaltigen Schreibens genannt; vgl. Kap. 5.4.

63 Zu Martina Zöllner vgl. Kap. 6.2.

64 Martina Zöllner (Interview): ›Spiel der Saison‹. In: Der Spiegel vom 27.10.2003.

65 Vgl. K.-H. Ladeur: Das Medienrecht und die Ökonomie der Aufmerksamkeit, S. 177-197. Interessanterweise schließt in Ladeurs Buch an das Kapitel über Bohlen direkt das Kapitel über Biller an.

sich im Ausplaudern intimer Details aus dem Privatleben anderer Menschen beschränke. Literatur sei eben keine reine »Oberflächenkosmetik der Wirklichkeit«, in der nur die Namen geändert wurden, sonst aber alles der Wirklichkeit entspreche.[66] Wenn Zöllner in diesem Zusammenhang dann Biller und Bohlen für das Rezeptionsklima verantwortlich macht, dem ihr Roman zum Opfer gefallen sei, so enthält diese Analyse den naheliegenden Vorwurf, Biller habe den Status der Literatur nur genutzt (eben als »Oberflächenkosmetik«), um ungestraft ein Tratsch-Buch à la Bohlen zu veröffentlichen.

Die zeitgenössische Diskussion um Schlüsselromane gab, angesichts der Häufung von Skandalen im Jahr 2003, Anlass zu kulturkritischen Bestandsaufnahmen. So stellte Volker Hage im *Spiegel* die Frage: »Sind die deutschen Autoren indiskreter geworden, haben sie keine Scheu mehr, sich selbst und die Ex-Geliebte unverhüllt in Romanform zu präsentieren?«[67] Das vermehrte Auftreten einer Textsorte, deren Literarizität und moralische Integrität zweifelhaft erscheinen, wird als Niedergangsphänomen gewertet. Ein ähnliches Unbehagen lässt sich auch bei Birgit Lahann erkennen, die unter dem Titel »Die Indiskreten« im *Stern* mit kaum verhohlenem Spott die Skandale um fiktionale und faktuale Lebensbeichten im Jahr 2003 kommentierte. In der Gesamtschau der saisonalen Buchskandale werden unter anderem die Memoiren des Feuilletonisten Fritz J. Raddatz, *Unruhestifter*, und wiederum Dieter Bohlens *Hinter den Kulissen* erwähnt.

Zudem finden sich in unmittelbarer Nachbarschaft der im Vorjahr veröffentlichte Roman *Tod eines Kritikers*, Zöllners *Bleibtreu*, die Memoiren Stefan Effenbergs *Ich hab's allen gezeigt*, Boris Beckers *Augenblick, verweile doch* und die Autobiographie der Moderatorin und ehemaligen Lebensgefährtin Dieter Bohlens Nadja Abd El Farrags (*Ungelogen*). All diese Texte verbindet, laut Lahann, ihre Absicht, Fakten zu vermitteln, die Leser über den ›wahren‹ Charakter ihrer Autoren und deren Zeitgenossen aufzuklären – ein fragwürdiges Unterfangen, wie Lahann am Ende ihrer Bestandsaufnahme in polemischem Ton resümiert:

> Die Maulhelden aus dem Medienwald werfen ihre Regenbogenware auf den Grabbeltisch der Banalität. Nichts ist mehr zu enträtseln und zu erraten. Alles ist Fakt, nichts ist Fiktion. Sie knallen den hysterisierten Lesern ihre ungelogenen Wahrheiten nur so um die Ohren: ihre Schwanzbrüche, ihre Potenz, ihre Silikonbeutel. Doch eine Lebensge-

66 M. Zöllner: ›Spiel der Saison‹.
67 V. Hage: Fünf Arten, die Liebe zu erzählen.

schichte, schreibt der Schriftsteller Elias Canetti, ist geheim wie das Leben, von dem es spricht. Erklärte Leben sind keine gewesen.[68]

In Lahanns Panoptikum der Indiskreten wird den Protagonisten des Literaturbetriebs – Biller, Zöllner, Raddatz, Walser – eine Verwandtschaft mit dem Boulevard unterstellt, die sich daran zeigt, dass ihre Werke die gebotene Fiktionalität vermissen lassen: »Alles ist Fakt, nichts ist Fiktion.« Es wird deutlich, dass aus dieser Sicht der Verzicht auf Fiktionalität mit dem Verlust von Literarizität einhergeht. Die Abgrenzung von Literatur zu anderen Aggregatzuständen textueller Zeugnisse legitimiert sich demnach über die Erfundenheit der dargestellten Gegenstände. Journalismus oder indiskrete Promibeichten als Prototypen faktualer Texte dienen in den zitierten Polemiken als Kontrastfolie. Die dahinterliegende poetologische Prämisse lautet: Literarizität setzt Fiktionalität voraus.

Es handelt sich hierbei um eine Vorstellung, die als literaturtheoretischer und evaluativer Topos oftmals dann in Erscheinung tritt, wenn im Streit um den Status eines Textes ethische Probleme verhandelt werden. In den Diskussionsereignissen um Literaturskandale wird in vielen Fällen die grundsätzliche Frage verhandelt: ›Ist das überhaupt Literatur?‹ Mit dem Status der Literarizität gehen nämlich Privilegien einher, die sich zumindest aus der Sicht bestimmter Kombattanten nicht mit den Normbrüchen angeblich indiskreter Texte vereinbaren lassen: kulturelle Wertschätzung und damit verbunden ein gewisser Schutz vor der Verantwortung, die Autoren nicht-literarischer Texte übernehmen müssen. So lässt sich auch erklären, dass Literaturskandale Abgrenzungsstrategien hervorbringen, die den Kunststatus eines Werkes durch weniger prestigeträchtige Bezeichnungen ersetzen sollen – im Sinne von: ›Das ist keine Literatur, sondern Pornographie/Unterhaltung/Journalismus/Kitsch etc.‹[69] So bezeichnete das Oberlandesgericht Hamburg Klaus Manns *Mephisto* in der Begründung des Verbots als »Schmähschrift in Romanform«[70] – die Freiheit der Kunst könne für den Text nicht gelten, da es sich um eine semi-faktuale Polemik handele, die sich das Prestige und den damit verbundenen Schutz der Gattung Roman nur erschwindelt habe.

Ähnlich erging es, um ein zeitgenössisches Beispiel zu nennen, dem Roman *Die Dirigentin* (2011) des Kulturjournalisten Wolfgang Herles, in dem sich unter anderem die Figur einer machtstrategisch virtuosen, aber kaltherzigen Bundeskanzlerin findet, die sich im Verlauf der Handlung

68 Birgit Lahann: Die Indiskreten. In: Stern vom 30.12.2003.

69 Zum Konzept ›Kitsch‹ vgl. den Band Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen, hg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2002.

70 Vgl. A.-M. Frey: Romanfigur wider Willen, S. 31.

als lesbisch erweist.[71] Im Mittelpunkt steht der geschasste Staatsminister Jakob Stein, der nach seiner Entlassung einer obsessiven Liebe zu der Dirigentin Maria Bensson verfällt und schließlich zum Opfer einer Intrige von Kanzlerin und Dirigentin wird. Der Roman, intendiert als Satire auf den Politik- und Kulturbetrieb, wurde in den Feuilletons mit höhnischer Begeisterung verrissen. Vermerkt wurde das boshafte und sexistische Porträt der Kanzlerin, die klar als reale Angela Merkel wiederzuerkennen war. »Derartig viele Ressentiments gegen die mächtige Frau«, schreibt Stefan Kuzmany im *Spiegel*, schiebe Herles »seinem Stein unter, dass man glatt glauben könnte, es seien seine eigenen«.[72]

Besonders hart ging Michael Stallknecht in der *Süddeutschen Zeitung* mit *Die Dirigentin* ins Gericht, das er als geschmacklose »Sottisenschleuder« aburteilte. Dabei ist auffällig, dass Stallknecht immer wieder darauf verweist, der Verfasser Wolfgang Herles sei eigentlich Journalist. So beginnt die Rezension bereits mit der spöttischen Anmerkung: »Worüber würde man einem bekannten Journalisten, sagen wir mit den Gebieten Politik und Kultur, zu schreiben raten, wenn er das dringliche Bedürfnis verspürte, auch noch literarisch tätig zu sein? Richtig: Auf gar keinen Fall über Politik und Kultur.«[73] Dahinter lässt sich deutlich vernehmen, der unberufene Autor hätte lieber gar nicht zur Feder gegriffen, hätte lieber nicht seinem fehlgeleiteten, jedoch ›dringlichen‹ Bedürfnis nachgegeben. Der Hinweis auf den journalistischen Hintergrund von Herles wird in verschiedenen Variationen wiederholt und mündet in der Pointe, man habe es eigentlich nicht mit Literatur zu tun: »Unappetitlich wird die Sache deshalb, weil Herles Literatur als ungeschützten Rahmen für die Fortsetzung des Meinungsjournalismus mit anderen Mitteln, nämlich unter der Gürtellinie, begreift.«[74] Demnach missbraucht der Autor die Romanform und den damit verbundenen Status der Literarizität, um persönliche Meinungen und Befindlichkeiten zu verbreiten und sich selbst als sensiblen Kulturmenschen zu inszenieren.[75]

71 Wolfgang Herles: Die Dirigentin, Frankfurt a.M. 2011.

72 Stefan Kuzmany: Herr Herles erzählt Herrenwitze. In: Der Spiegel vom 1.7.2011.

73 Michael Stallknecht: Adabeis Leiden. In: Süddeutsche Zeitung vom 16.8.2011.

74 M. Stallknecht: Adabeis Leiden.

75 Die harsche Besprechung Stallknechts provozierte Martin Walser zu einem kritischen Leserbrief an die *Süddeutsche Zeitung*, in dem er dem Rezensenten Profilierungssucht unterstellte und wütend vermerkte, »dass es grotesk ist, so zu tun, als habe der Autor, der einen Roman (!) schreibt, uns über sich unterrichten wollen«, vgl. Martin Walser: Schwitzender Stil. In: Süddeutsche Zeitung vom 27.8.2011.

Auch hier zeigt sich, dass der Verdacht intendierter Verschlüsselungen und damit der Zweifel an der Fiktionalität eines Textes mit dem Verlust von Literarizität in Verbindung gebracht werden kann. Und auch hier fungiert ›Journalismus‹ (in diesem Fall sogar ›Meinungsjournalismus‹, der schon in Billers Stellungnahme als besonders verwerflich erscheint) als Abwertungsvokabel, die beansprucht, den Text in seinem betrügerischen Anspruch, ›echte‹ Literatur zu sein, zu entlarven. Zudem wurde auch die Person des Autors thematisiert: Da dieser nämlich schon von Berufs wegen eigentlich nicht in der Lage sein kann, ein literarisches Werk zu verfassen, ist es kaum verwunderlich, dass dem als Romancier dilettierenden Journalisten bloß ein semi-faktuales Stück Meinungsjournalismus unterlaufen sein kann.

Skandale und Kontroversen um literarische Werke sind Motoren einer grundsätzlichen poetologischen Diskussion darüber, was eigentlich Literatur ist und was nicht – eine Diskussion, die sonst selten oder eher unterschwellig in den zeitgenössischen Feuilletons geführt wird. Die diskursive Verwandtschaft von Fiktionalität und Literarizität wird in diesem Zusammenhang augenfällig. Denn in beiden Fällen wird die Statusbeschreibung nur dann zum Problem, wenn die Texte gesellschaftliche und juristische Normen verletzen. Beiden kommt eine Schutzfunktion zu, die den Autor von konventionellen Regeln befreit. Erst der Verdacht auf Missbrauch dieser Schutzfunktion bringt die Diskussion darüber in Gang, ob die Texte den entsprechenden Status überhaupt verdienen.

Nur so lässt sich erklären, dass in den Diskussionen um Schlüsselromane Fiktionalität zu einem notwendigen Merkmal von Literarizität avanciert. Denn dass Fiktionalität grundsätzlich, wie Zipfel festgestellt hat, »in keiner Weise eine Bestimmungsgröße von Literatur« sein kann, gilt auch in der feuilletonistischen Praxis als etabliert.[76] Sonst müssten so unterschiedliche literarische Gattungen wie die Reportage, der Tatsachenroman, der Essay, die Autobiographie oder die Reiseliteratur aus dem Kosmos ästhetischer Wertschätzung verbannt werden. Zudem würde dann die Literarizität sämtlicher fiktionaler Texte, die deutliche erkennbare Realien enthalten, fragwürdig erscheinen. Es zeigt sich jedenfalls, dass die Vorstellung, Literatur habe fiktional zu sein, primär dann aktiviert wird, wenn es zu Grenzverletzungen kommt, die als moralisch verwerflich wahrgenommen werden.[77]

76 F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 322.

77 Zu Fiktionalität und Literarizität vgl. F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 313-322.

Als Beispiel für einen Text, der mit den Statusbeschreibungen von Fiktionalität und Faktualität spielt und keinen Skandal auslöste, ja sogar genau für dieses Spiel ausdrücklich gelobt wurde, lässt sich Maxim Billers 2013 erschienene Erzählung *Im Kopf von Bruno Schulz* nennen.[78] Der Autor versetzt sich wie der Titel ankündigt in die Gedankenwelt des 1942 von den Nazis ermordeten polnischen Schriftstellers Bruno Schulz, dessen fiktiver Brief an Thomas Mann sich zu einer apokalyptischen Vorausdeutung des Holocaust auswächst. Ein tatsächlicher Brief, den Schulz an Mann geschrieben hatte, ist verschollen – eine Leerstelle, die Biller imaginierend aufzufüllen versucht.

Es handelt sich um deutliche historische Referenzen, die auch als solche intendiert sind. Ohne die Kenntnis der realen Person Schulz lässt sich der Roman nicht verstehen – ein Umstand, auf den auch einige Rezensenten hingewiesen haben und der mit der zustimmenden Aufforderung verbunden wurde, sich mehr mit Leben und Werk des polnischen Autors zu beschäftigen. So vermerkte Ijoma Mangold in der *Zeit*, bei der Erzählung handele es sich um eine »Dialogkantate zwischen einem toten und einem lebenden jüdischen Schriftsteller. Das heißt, um es gleich zu sagen, wer *Die Zimtläden* von Bruno Schulz nicht kennt, hat nichts von der Lektüre. Das ist kein Einwand, sondern die perfekte Einladung, Bruno Schulz zu lesen.«[79] Mangold hebt den zweifelhaften Status des Textes zwischen Fiktionalität und historischer Referenz ausdrücklich als Stärke hervor: »Das Fantastische und das Wirkliche, das Manierierte und das Verzweifelte, das Biografische und das Fiktive sind alles gleich lebendige Elemente, um die mythische Essenz einer furchtbaren Apokalypse zu beschwören.«[80] Michael Krüger wiederum zeigte sich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* beeindruckt von der Fähigkeit des Autors, den realen Schulz literarisch zu verkörpern: »Maxim Biller kriecht gleichsam in den Körper von Bruno Schulz, um aus dieser Innenperspektive dessen bedrückende Lebensumstände genau zu erfassen.«[81]

Nun war Biller im Fall von *Esra* genau jenes Spiel mit Erfundenem und Realem, genau ein solches Herumkriechen im Leben anderer Menschen zum Vorwurf gemacht worden. Was aber in dem einen Fall dazu geführt hatte, dass dem Roman sein Literarizitätsanspruch abgesprochen wurde, führt in dem anderen gerade zur Bestätigung der literarischen Potenz des

78 Maxim Biller: Im Kopf von Bruno Schulz, Köln 2013.

79 Ijoma Mangold: Grotesk wie der Tod. In: Die Zeit vom 7.11.2013.

80 I. Mangold: Grotesk wie der Tod.

81 Michael Krüger: In jeder Ecke ein dicker Klumpen Angst. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 8.11.2013.

Autors. Die zweifelhafte Fiktionalität von *Im Kopf von Bruno Schulz* hatte nicht zur Folge, dass man den Text mit der *Bild*-Zeitung verglich. Auch die poetologische Abgrenzung Billers, der in seiner Stellungnahme zur Kontroverse um *Esra* Literatur noch über den Verzicht auf Wirklichkeitsreferenzen definiert hatte, scheint in einem gewissen Widerspruch zu den ästhetischen Verfahren zu stehen, die er in *Im Kopf von Bruno Schulz* zur Anwendung gebracht hatte. Zumal der Text sich – und durchaus kritisch-satirisch – mit dem realen Thomas Mann auseinandersetzt.

Der Vergleich der Rezeption von *Esra* und *Im Kopf von Bruno Schulz* illustriert, dass Fiktionalität dann als Voraussetzung von Literarizität behauptet wird, wenn das Spiel mit Erfundenem und Realem im Roman zu ethischen Problemen führt. Es handelt sich nicht um eine allgemeingültige evaluative Maxime, die auf einem puristischen Konzept von Fiktionalität beharrt – im Gegenteil: In bestimmten Kontexten wird der Bruch des Fiktionspaktes als kühne und innovative literarische Strategie gefeiert. Ob eine entsprechende Grenzverletzung einen Text aber als originelles literarisches Spiel oder als subliterarischen Boulevard ausweist, ist davon abhängig, wie die konkreten Referenzen auf reale Personen im Diskurs bewertet werden.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass die moralische Kritik sich in vielen Fällen direkt in eine ästhetische Kritik übersetzt. Jessens Polemik geht von den Verletzungen aus, welche die Betroffenen durch Billers *Esra* erfahren haben, und verurteilt den Roman davon ausgehend als literarisch misslungen. Dabei könnte man ja davon ausgehen, dass auch ein moralisch verwerflicher Schlüsselroman seine ästhetischen Meriten haben kann, dass auch die geschmacklose Indiskretion als intelligentes und formal ansprechendes Spiel funktioniert. Allerdings sind solche differenzierten Urteile vor allem dort zu finden, wo das Skandalpotential des Normbruchs in der historischen Vergangenheit liegt. Niemand würde bestreiten, dass dem betroffenen Ehepaar Kestner durch Goethes *Werther* ein gewisser Schaden entstand;[82] trotzdem würden diese ethischen Probleme kaum dazu führen, auch den literarischen Wert des Werkes in Abrede zu stellen. Was für den zeitgenössischen Diskurs in jedem Fall deutlich wird, ist die Tatsache, dass die Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ nicht nur den zunächst wertfreien Aspekt eines Spiels mit Fiktionalität und Faktualität transportiert, sondern auch die negative Konnotation einer ethischen Grenzverletzung. Zwar muss nicht jeder Schlüsselroman Menschen verletzen und entsprechend führt die Bezeichnung auch nicht in jedem Fall dazu, dass die Literarizität eines Textes infrage gestellt

82 Vgl. Kap. 6.1.

wird – in den meisten Fällen allerdings ist eine klar pejorative Funktion der Zuschreibung festzustellen.[83]

Dass es sich bei ›Schlüsselroman‹ um einen Denunziationsbegriff handelt, lässt sich auch am häufig reflexhaften Dementi der Autoren ablesen. So beteuerte Michael Kumpfmüller in einem Interview mit dem *Deutschlandfunk*, er habe für seinen Roman *Nachricht an alle* (2008), in dem die Abenteuer des Innenministers eines von Unruhen geplagten Staates erzählt werden, schon deshalb ein nicht weiter definiertes, anonymes Land in Europa als Schauplatz gewählt, um den Eindruck eines Schlüsselromans zu vermeiden. Deshalb sei die Vermutung, hinter der Figur des Innenministers Selden verberge sich etwa der reale Otto Schily, auch hinfällig: »Ja, das habe ich natürlich ganz bewusst so gemacht, weil ja das Schlüsselromanspiel ja eigentlich ziemlich langweilig ist. Da kommt am Ende dann raus, er ist es gewesen. Das ist so ein Entdeckungsspiel. Aber das ist eigentlich für einen Literaten ziemlich langweilig.«[84]

Kumpfmüller distanziert sich – als ›Literat‹ – von der langweiligen, unterkomplexen Verschlüsselung und Entschlüsselung von Vorbildern. Zwar beglaubigt er im selben Interview sein Vorhaben, »die Politik zurück in die Literatur« zu bringen (Klappentext), dadurch, dass er auf die weitläufigen Recherchen und die Interviews mit realen Politikern hinweist, die er zur Vorbereitung des Romans vorgenommen habe – trotzdem besteht er mit Nachdruck auf seiner Ablehnung referenzialisierender Lektüren. Der Roman soll so als im Realen verankert, durch das Reale gesättigt erscheinen, ohne damit den Anspruch auf Allgemeingültigkeit aufzugeben. Sein Ziel sei es gewesen, »den Blick wirklich auf so eine westeuropäische Situation zu weitern«. Nur ein gewisser Abstraktionsgrad, eine gewisse Entkonkretisierung sei demnach in der Lage, die Universalität der politischen Analyse zu gewährleisten, und als Gegenteil von Universalität in der Darstellung erscheint in diesem Zusammenhang der Schlüsselroman: »Da war mein Interesse weiter, weil ich glaube, dass wir ähnliche Probleme haben in Westeuropa, und deshalb durfte das kein Schlüsselroman sein.«[85]

83 Vgl. Kap. 1.2.

84 Michael Kumpfmüller (Interview): ›Nachricht an alle‹ ist kein Schlüsselroman. Auf: Deutschlandfunk Kultur am 5.3.2008. Unter: http://www.deutschlandradiokultur.de/kumpfmueller-nachricht-an-alle-ist-kein-schluesselroman.954.de.html?dram:article_id=143258.

85 M. Kumpfmüller: ›Nachricht an alle‹ ist kein Schlüsselroman. Das Dementi Kumpfmüllers wurde in anderen Rezensionen aufgegriffen, so in der Besprechung von Eckhard Fuhr in der *Welt*: »An nacherzählbaren Ereignissen allerdings ist die Handlung dieses Romans ansonsten arm. Seine historische

Auffälligerweise kommt es nicht selten vor, dass auch die Rezensenten einen Roman präventiv gegen das Schlüsselroman-Verdikt verteidigen. Als etwa Katharina Born, die Tochter des verstorbenen Schriftstellers Nicolas Born, 2010 den Roman *Schlechte Gesellschaft. Eine Familiengeschichte* veröffentlichte, in dem es um die Tochter eines Schriftstellers geht, beeilte sich der Rezensent Helmut Böttiger in der *Süddeutschen Zeitung*, darauf hinzuweisen: »Doch so suggestiv die Vaterthematik in Katharina Borns Roman angelegt ist, so schnell entzieht sie sich auch. Es geht hier nicht um einen Schlüsselroman.«[86] Und das obwohl er in der gleichen Besprechung die Autoren Peter Handke, Rolf Dieter Brinkmann und eben Nicolas Born in Figuren des Romans wiederzuerkennen glaubte. Wolfgang Schömel, dem Autor des Romans *Die große Verschwendung*, einer Satire auf ein gescheitertes Bremer Großbauprojekt, der immerhin als Literaturreferent der Hamburger Kulturbehörde mit deutlichem Insider-Status ausgestattet war, wurde in der *Frankfurter Rundschau* bescheinigt, er sei »für einen Schlüsselroman ein zu temperamentvoller Erzähler«.[87] Auch hier ist die Beobachtung als Lob gemeint: Der Autor ist schlechterdings zu originell, um ›nur‹ einen Schlüsselroman zu schreiben.[88]

Verortung bleibt vage. ›Nachrichten an alle‹ ist kein Schlüsselroman, obwohl Kumpfmüller erkennbar Personal und Themen der rot-grünen Regierung Schröder beim Schreiben vor Augen hatte. Doch geht es ihm nicht um den Blick durchs Schlüsselloch auf ›die Mächtigen‹. Er hat kein Enthüllungsbuch geschrieben.« Vgl. Eckhard Fuhr: Ein Minister im Hamsterrad. In: Welt am Sonntag vom 9.3.2008.

86 Helmut Böttiger: Rote Quelle. In: Süddeutsche Zeitung vom 10.3.2011.

87 Jürgen Verdofsky: Vom Leuchtturm gepustet. In: Frankfurter Rundschau vom 21.5.2011.

88 Weitere Beispiele lassen sich nennen, so unter anderem der Roman *Nachkommen* (2014), in dem sich Marlene Streeruwitz dem Literaturbetrieb widmet, der sich allerdings – wie die Rezensentin in der *Frankfurter Rundschau* lobend anmerkt – »nicht als Schlüsselroman interessant« macht, vgl. Judith von Sternburg: Wie es ist, in bösen Zeiten regiert zu werden. In: Frankfurter Rundschau vom 2.7.2014. Zu Streeruwitz' Roman bemerkt auch Jens Bisky: »Aber ›Nachkommen‹ ist kein Schlüsselroman und auch keine Abrechnung«, vgl. Jens Bisky: Anatomie einer Wut. In: Süddeutsche Zeitung vom 12.7.2014. An der Frage, ob es sich um einen Schlüsselroman handelt oder nicht, kann sich die Bewertung eines Buches auch entzweien. So vermerkte Friedmar Apel in seiner positiven Besprechung von Hanns-Josef Ortheils Literaturbetriebsroman *Die geheimen Stunden der Nacht* (2005): »Aber Ortheil hat es trotz der unübersehbaren Anspielungen auf Siegfried und Joachim Unseld nicht auf einen publicityträchtigen Schlüsselroman abgesehen.« Vgl. Friedmar Apel:

Die Bemühungen des Feuilletons, Romane vor der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ in Schutz zu nehmen, zeigt sich besonders eindrucksvoll im Fall von Michael Maars Literaturbetriebsroman *Die Betrogenen* (2012).[89] Friedmar Apel stellt in seiner lobenden Besprechung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* fest, es seien zwar »in einigen Details« Prominente des Betriebs hinter den Figuren zu erkennen (Walser, Unseld, Grünbein etc.) – der Autor Maar spiele »ein wenig mit seinen Kenntnissen« –, vermerkt aber, ohne das weiter zu begründen: »[…] ein Schlüsselroman ist ›Die Betrogenen‹ zweifellos nicht.«[90] Ein ähnlicher Passus findet sich, fast wörtlich, in der ebenfalls positiven Rezension Hans-Jost Weyandts für den *Spiegel*: »Doch auch wenn einige Pikanterien auf die literarische Prominenz zu verweisen scheinen, jene Macke an Walser, diese Eigenschaft an Enzensberger erinnern mag, ist ›Die Betrogenen‹ kein Schlüsselroman.«[91]

Gerade am Beispiel der Rezeption von *Die Betrogenen* zeigen sich die charakteristischen Widersprüche im Umgang mit der Bezeichnung ›Schlüsselroman‹. Denn zum einen erscheint es seltsam, dass in Besprechungen eines Romans reflexhaft die Zuschreibung zu einer bestimmten Gattung geleugnet wird. Daran lässt sich das Unbehagen ablesen, welches im literarischen Feld konventionell mit dem Spiel von Verschlüsselung und Entschlüsselung verbunden ist. Zum anderen zeigt sich aber auch, dass die Rezensenten, obwohl sie ihren Widerwillen ostentativ artikulieren, nicht darauf verzichten wollen, sich an diesem Spiel zu beteiligen. Die Beteuerung, es handele sich nicht um Schlüsselromane, geht einher mit eben jenen Entschlüsselungen, die einen Roman für die Leser überhaupt erst als solchen rezipierbar machen.

Diese rezeptionstechnische ›Schizophrenie‹ lässt sich aus dem diskursiven Widerspruch erklären, der sich zwischen der inoffiziellen Komplizenrolle der Medien und den herrschenden Wertmaßstäben etabliert hat.

Bücher machen Leute. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Literaturbeilage) vom 25.11.2005. Dagegen kritisierte Markus Clauer in einer negativen Rezension in der *Zeit*: »Sein neues Werk aber ist ein beinahe beflissen auf Beachtung spekulierender Schlüsselroman über die Buch- als Profitbranche geworden – und eine unverhohlene Martin-Walser-Karikatur.« Vgl. Markus Clauer: Entschlossen unentschlossen. In: Die Zeit vom 8.12.2005.

89 Michael Maar: Die Betrogenen, München 2012.

90 Friedmar Apel: Klatschmohnpartien. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20.7.2012.

91 Hans-Jost Weyandt: Geistesgecken, ganz nah am Würdeverlust. In: Spiegel Online am 30.7.2012. Unter: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/literaturbetriebs-roman-die-betrogenen-von-michael-maar-a-846398.html.

Es zeigt sich, wie bereits angedeutet, im Fall von Schlüsselromanereignissen eine fiktionstheoretisch grundierte Ablehnung: Fiktionalität ist hier gerade deshalb der Garant für Literarizität, da sie in der Lage ist, die gebotene *Exemplarität* zu gewährleisten. Diesen Zusammenhang von Fiktionalität und ›Exemplifikation‹ hat Zipfel in Anlehnung an Stierle und Goodman herausgearbeitet und kritisch kommentiert. Demnach tritt in fiktionalen Texten die denotative Ebene zugunsten des Exemplarischen, Allgemeingültigen zurück.[92] Es handelt sich um eine fiktionstheoretische Norm, die eine ›exemplifikationserfassende‹ Rezeption als die angemessene ›fiktionserfassende‹ Form der Lektüre postuliert.[93] Zipfel zeigt, dass dieser Zusammenhang argumentative Fehler aufweist. Zwar gibt es eine suggestive Verwandtschaft von Fiktion und Exemplifikation, allerdings können auch faktuale Texte eine solche Rezeptionshaltung herausfordern:

> Die fiktionserfassende Rezeption basiert zwar auf dem Fiktionsbewußtsein als dem Bewußtsein dafür, daß die denotative Bezugnahme in fiktionalen Erzähl-Texten in den Hintergrund tritt. Das Fiktionsbewußtsein ist jedoch nur insofern eine Grundlage der exemplifizierenden Rezeption, als das Zurücktreten der denotativen Bezugnahme ein Hervortreten der exemplifizierenden Bezugnahme nahelegt.[94]

Ansonsten ist eine solche exemplifizierende Bezugnahme auch für faktuale Texte möglich. Truman Capotes Tatsachenroman *In Cold Blood* erzählt zwar die Geschichte eines realen Verbrechens, kann aber als Erzählung über universelle Fragen nach der Bedeutung von Schuld und Sühne, Gesellschaft, Erziehung etc. gelesen werden, ohne dass die klaren Referenzen auf Alltagswirklichkeit und die damit verbundene konkrete Kontextualisierung einer solchen Lektüre einschränken. Exemplifikation als Merkmal literarischer Hochwertigkeit erscheint in diesem Fall eher von den Strategien der Präsentation abhängig zu sein als vom Status des Textes. Faktualität jedenfalls verhindert nicht generell, dass ein Text als exemplarisch für ein abstraktes Problem gelesen wird. Trotzdem behält diese Vorstellung im Diskurs um Schlüsselromane ihre Effektivität als Topos der Kritik.

So stellt Dieter Borchmeyer in seiner Rezension von Hans Joachim Schädlichs 1998 erschienenem *Trivialroman* einerseits fest, der Text lasse Referenzen (möglicherweise auch personale) auf die Realität zu. Der Roman habe »den Untergang der DDR und die vielfache wunderbare

92 F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 261-277.

93 Vgl. Kap. 2.3.

94 F. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 271.

Wiedergeburt ihrer dubiosen Sachwalter in der neuen Ordnung des wiedervereinigten Deutschland zum Erfahrungshintergrund«.[95] Andererseits würden aber diejenigen Leser, die an Schlüsselromanen interessiert seien, enttäuscht werden, denn: »Die Ähnlichkeiten zwischen fiktiven und wirklichen Personen oder Verhältnissen sind nicht zu verkennen, aber die Fabel entwickelt doch ihre Eigendynamik, die in einer Eins-zu-eins-Gleichung nicht aufgeht.« Es handelt sich um ein deutliches Lob, welches ex negativo durch die Feststellung beglaubigt wird, dass der vorliegende Text kein Schlüsselroman sei. Unter Verweis auf Aristoteles hebt Borchmeyer die Exemplarität der Figuren hervor, welche die Haltbarkeit des Textes gewährleisten können: »Diese Möglichkeit der Verallgemeinerung begrenzt die historische Aussagekraft von Schädlichs Fabel, aber sie erweitert ihre anthropologische.«[96] Demnach ist die universelle Lehre eines Romans einer zeitkritischen Attacke vorzuziehen. Wer Schädlichs *Trivialroman* »als ein Stück Schlüsselliteratur über das Ende der DDR lesen will«, so mahnt Borchmeyer, »kommt weder auf seine Kosten, noch wird er ihm gerecht. Diese Fabel in Romanform läßt viele Lesarten zu, und die nächste Generation wird garantiert eine andere haben als wir.«[97]

Die aufrechnende Hierarchisierung der Statusbeschreibungen wird hier besonders deutlich. Eine konkret historische Aussagekraft wird direkt gegen eine universal anthropologische ausgespielt: Je weniger Referenz, desto mehr Universalität. Auch der Verweis auf die Vielfalt der Lesarten und die prophezeite Langlebigkeit des Romans werden damit begründet, dass es eben kein Schlüsselroman sei, der im Sinne einer »Eins-zu-eins-Gleichung« gelesen werden könne. Bei Borchmeyers Rezension handelt es sich dezidiert nicht um die reine reflexhafte Reproduktion eines literaturkritischen Topos, sondern um eine traditionsbewusste Reflexion literarischer Wertung. Schlüsselromanereignisse, so zeigt sich, aktivieren einen einzigartigen Diskurs der Evaluation, in dem Fragen nach dem Zusammenhang von Literarizität, Fiktionalität, Exemplifikation und Ethik verhandelt werden – sie reaktivieren allerdings auch bestimmte Wertungsmuster und Abgrenzungsbewegungen, die den betreffenden Texten mit einer rigiden Haltung begegnen, welche anderen Werken, die sich ähnlicher Spiele bedienen, nicht entgegengebracht wird.

95 Dieter Borchmeyer: Ratten, Nattern, Wanzen. In: Die Zeit vom 16.4.1998.
96 D. Borchmeyer: Ratten, Nattern, Wanzen.
97 D. Borchmeyer: Ratten, Nattern, Wanzen.

4.4 »Wissen über Privates«: Die Attraktivität des Schlüsselromans

Jens Jessens Polemik gegen Biller oder Volker Hages und Birgit Lahanns kritische Bestandsaufnahmen des Jahres 2003 zeigen, dass Schlüsselromane und Schlüsselromanlektüren oft als Indikatoren einer kulturfeindlichen Begeisterung für Exhibitionismus und Voyeurismus betrachtet werden. Eine strenge Kulturkritik verdammt die Semi-Faktualität dieser Texte als unliterarische Verirrung. Exemplarisch für diese Haltung steht Marko Martins spöttische Herbstinventur von Schlüsselromanereignissen des Jahres 1998. Ausgangspunkt ist der Skandal um den bereits 1996 in den USA anonym veröffentlichten Roman *Primary Colors*, in dem hinter der Figur Jack Stanton der reale Bill Clinton zu erkennen war.[98] Das Rätselraten um die Vorbilder der Figuren und die Identität des Autors erscheint Martin als frivoles Spiel. »Die ganze Affäre war«, wie er anmerkt, »eine unfreiwillige Parabel über das Selbstreferentielle von Enthüllungs-Büchern, ein Lehrstück über den Leerlauf von Debatten, in denen alles ausgesprochen werden soll und doch fast nichts von Bedeutung gesagt wird.«[99]

Das würdelose Spektakel habe allerdings als abschreckendes Vorbild versagt, denn: »Dessen ungeachtet scheint nun auch Deutschland vom Fieber des Schlüsselromans befallen zu sein.« Martin nennt aktuelle Beispiele, wie den Fußball-Roman *Lokalderby* des Journalisten Rainer Stephan, Martin Walsers *Finks Krieg*, den Politthriller *Global Players* des ehemaligen Ministers Horst Ehmke und die unter dem Pseudonym Jens Walther veröffentlichte Literaturbetriebssatire *Abstieg vom Zauberberg*. Vor allem in Bezug auf Letztere zeigt sich Martin erbost über die breitflächige Entschlüsselung, welche der Roman herausgefordert habe. Er nennt die »Klarnamenliste«, die der *Focus* in seiner Besprechung geliefert hatte, als besonders frappierendes Beispiel des herrschenden Ungeistes und stellt die Frage:

> Wollen wir das wirklich wissen? Bei Schlüsselromanen ja, denn nur so kommt schließlich das provozierte Aha-Erlebnis zustande. Wer interessierte sich sonst schon für Schlüssel, wüßte er nichts von der dazugehörigen Tür? Hier beginnt das Dilemma. Bücher dieses Schlages müssen der Phantasie mißtrauen, da deren anarchisches Wuchern

98 Anonymous: Primary Colors. A Novel of Politics, New York 1996. Zu Anonymität und Schlüsselroman vgl. Kap. 5.1.

99 M. Martin: Das Geheimnis ist eine offene Tür.

> die Spielregeln nur stören würde. Statt dessen setzen sie auf Wiedererkennungs-Effekt und Schlüsselloch-Perspektive. Sobald alle Namen bekannt sind, ist der Reiz erloschen und das Buch Makulatur. Statt die Doppelbödigkeit eines bestimmten Milieus zu zeigen, gibt es nur kunstvoll eingepackte Bonbons für Lieschen Müller.[100]

Es handele sich demnach um Literatur, die »bereits ihr eigenes Verfallsdatum in sich« trägt – eine ›schlechte‹ Gattung für ›schlechte‹ Leser, denen der Eigensinn ästhetischer Originalität nichts bedeutet. Die zeitgenössische Literaturgesellschaft, vom »Fieber des Schlüsselromans« befallen, erscheint als Gemeinschaft von banausischen ›Lieschen Müllers‹, die den Umgang mit ›echter‹ – und das heißt in diesem Fall fiktionaler – Literatur verlernt hat.

Diese Verdammungsrhetorik ist repräsentativ für die geläufigen Abwehrgesten, mit denen man der Gattung des Schlüsselromans begegnet. Allerdings vermag sie nicht zu erklären, warum sich Entschlüsselung als Rezeptionsform trotz ihres schlechten Leumundes so großer Beliebtheit erfreut. Schlüsselromanereignisse werfen die Frage auf, was die Suche nach Vorbildern hinter fiktiven Figuren so attraktiv macht. Die Nachfrage nach Informationen aus dem (Privat-)Leben von mehr oder weniger (und manchmal gar nicht) prominenten Menschen lässt sich kaum allein aus der zeitgenössischen Sensationsgier oder der Verkommenheit des Literaturbetriebs erklären. Stattdessen zeigen historische Studien zum Schlüsselroman, dass es sich bei der Rezeptionshaltung des Entschlüsselns um eine literaturgeschichtliche Konstante handelt, die den Roman begleitet, seit Fiktionalität sich als kulturelle Praxis etabliert hat. Schlüsselromanlektüren sind, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, ein naheliegender Rezeptionsmechanismus.[101] Allerdings geht das Problem über die Rezeptionstheorie hinaus. Zu fragen ist danach, warum es die Leser überhaupt interessiert, ob eine Figur in einem Roman ein reales Vorbild besitzt. Worin liegt die Faszination darüber begründet, wer in einem Roman tatsächlich gemeint ist?

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich die Attraktivität des Wissens, das ein Insider-Roman seinen Lesern verspricht, an der gesellschaftlichen Relevanz der Institution bemisst, aus der berichtet wird, und daran, wie stark sich der Autor als tatsächlich Eingeweihter inszenieren kann. Anhand des 1990 erschienen Romans *Rakket. Ein Hit von Charlie Fulcher* lässt sich illustrieren, wie diese Maßstäbe verhan-

100 M. Martin: Das Geheimnis ist eine offene Tür.
101 Vgl. Kap. 2.4.

delt werden. Der Autor, Dagobert Lindlau, war, wie aus der »Dabeigewesen« betitelten Rezension des Romans im *Spiegel* zu erfahren war, Wiener Korrespondent der ARD; »erst kürzlich« sei er »auf seinen alten Posten als Chefreporter ohne Geschäftsbereich beim Bayerischen Rundfunk zurückgekehrt«.[102] Der Roman handele von einer fiktiven Rundfunkanstalt namens Tele IV, die allerdings starke Ähnlichkeiten mit dem Bayerischen Rundfunk aufweise – ein Schlüsselroman also, der aus der Sicht eines Insiders die Korruption in einer deutschen Medieninstitution anprangere. Wem diese Charakterisierung »überzogen« vorkomme, schreibt der *Spiegel*, »der kann nach den Anspielungen über den Betrieb einer real existierenden Rundfunkanstalt fahnden«.[103]

> So weist der schmallippige Chefredakteur Vanzin eindeutig Parallelen zu Lindlaus Chef und Intimfeind Wolf Feller auf. Aber aufschlußreicher sind die Schilderungen, wie Sendungen entstehen oder verhindert werden, welche Schlachten um die Plätze auf dem Bildschirm stattfinden, wer wann nach ›Timbuktu‹ geschickt wird oder wie die wechselseitigen Beziehungen zwischen Sendeleitung und Staatspartei funktionieren.[104]

Der Insider-Status des Autors wird über den Verweis auf seine Mitarbeit beim Bayerischen Rundfunk plausibel gemacht. Dieser kann den Lesern ›aufschlussreiche‹ Beschreibungen der ›Schlachten‹ bieten, die innerhalb der Institution und außerhalb des Blickfeldes der Zuschauer geschlagen werden. Die Rezension inszeniert ein abgeklärtes Wissen über Funktion und Effektivität von Insider-Romanen: Da Lindlau an das »Loyalitätsgebot seines Hauses« gebunden sei, könne er nur »wenig von dem erzählen, was er weiß«. Da es aber »irgendwie schade wäre um das Wissen, hat er nun ein Buch geschrieben, in dem er in Romanform kleidet, was in einer deutschen Rundfunkanstalt alles passieren kann«.[105] Das Wissen, um das es ›schade‹ wäre, bezeichnet jenes Insiderwissen, das sich der Autor durch seine Berufserfahrung angeeignet hat. Das Buch erscheint in diesem Zusammenhang als ein reines Vehikel für die sanktionsbefreite Vermittlung von Informationen; die scheinbare Fiktionalität gerät zu einem Instrument, um das professionelle »Loyalitätsgebot« zu umgehen.

Der Roman selbst bestätigt diese Diagnose eines Insider-Romans in Reinform nicht. Dafür sind die literarischen Mittel der satirischen Über-

102 O.V.: Dabeigewesen. In: Der Spiegel vom 22.10.1990.
103 O.V.: Dabeigewesen.
104 O.V.: Dabeigewesen.
105 O.V.: Dabeigewesen.

spitzung zu stark sichtbar und die Verzerrung ins Groteske zu sehr auf eine exemplarische Medien- und Gesellschaftskritik ausgerichtet. Gleichzeitig fordert der Roman eine Lektüre als Insiderbericht entschieden heraus. Das zeigt sich bereits an den geläufigen rhetorischen Strategien der Fiktionalitätsbeteuerung im Paratext des Buches: Es handele sich, versichert der Autor im Stil einer verräterischen Fiktionsbeteuerung, um einen erfundenen Sender. Er weist dann aber darauf hin, dass man heutzutage »fast nichts mehr erfinden könne, was es nicht so ähnlich wirklich gibt«.[106] Dieses für den Schlüsselroman geläufige Kokettieren mit widersprüchlichen Signalen verweist ironisch auf die Unmöglichkeit des Erfindens, um die eigene partielle Faktualität anzudeuten. Die Rezension im *Spiegel* ist insofern repräsentativ, als sie *Rakket* aufgrund seines Status als Insider-Roman auf diesen Status reduziert und dessen Wert an der Güte des faktischen Wissens misst, das sich hinter den diskreten Fiktionalisierungsstrategien verbirgt. Die Qualität der Informationen legitimiert sich dadurch, dass sie von einem Eingeweihten des Betriebs stammen und dass der Bayerische Rundfunk als öffentlich-rechtliche Medieneinrichtung gesellschaftliche Relevanz besitzt.[107] Ähnliches gilt auch für Romane, die aus dem Inneren von Unternehmen, politischen Einrichtungen oder Institutionen des Kulturbetriebs berichten.

Allerdings lässt sich auch im Fall von autobiographisch-privaten Schlüsselromanen, deren Status skandalträchtig bekannt gegeben wird, ein entsprechendes öffentliches Interesse beobachten. Informationen über das Intimleben der Ex-Partnerinnen von Autoren besitzen aber, im Vergleich zu Berichten aus den Schaltstellen der Macht, keine offensichtliche gesellschaftliche Relevanz. Trotzdem haben etwa die Fälle um Maxim Billers *Esra* und Alban Nikolai Herbsts *Meere* für großes Aufsehen gesorgt und eine breite nachfrageorientierte Berichterstattung herausgefordert. Erklären lässt sich dieser Umstand zum einen damit, dass die Autoren selbst über eine gewisse Prominenz verfügen. Die betroffenen Intimpartner, Familienmitglieder, Freunde und Kollegen, die in autobiographischen Romanen wiedererkannt werden, sind zwar selbst keine öffentlichen Personen. Allerdings betrifft sie das Interesse der Leser auch nur unmittelbar, als Nebenfiguren in der literarischen Selbstexploration des bekannten Autors. Solche Romane sind in grundsätzlicher Weise Insider-Romane

106 Vgl. Dagobert Lindlau: Rakket. Ein Hit von Charlie Fulcher, München 1992.

107 Lindlau betont diesen Umstand selbst in seinem Vorwort. Vgl. D. Lindlau: Rakket, S. 7: »Man hätte die Handlung auch in eine Universitätsklinik, in ein Erzbischöfliches Ordinariat oder einen Eros Centre verlegen können. Aber da kenne ich mich nicht so gut aus.«

über das eigene Leben; auch sie versprechen ein Geheimwissen, für das die Gattung ›Roman‹ als Vehikel in besonderer Weise geeignet erscheint. Gesellschaftliche Relevanz gewinnt dieses Intimwissen dadurch, dass eine biographistisch gestimmte Leserschaft Einblicke in die Lebensgeschichte bekannter Autoren für bedeutsam hält. Demnach wäre ein Schlüsselroman über das Intimleben des Autors Maxim Biller erkenntnisleitend, was die ästhetischen, politischen oder gesellschaftlichen Bestandteile des zeitgenössischen Autorenbildes betrifft – analog zu den Erkenntnissen, die *Rakket* oder *Das Magazin* in Bezug auf die Mechanismen des Medienbetriebs versprechen. Gerade in Fällen, in denen die Veröffentlichung eines autobiographisch-privaten Schlüsselromans zu juristischen Auseinandersetzungen führt, gewinnt das intime Wissen, dessen Preisgabe überhaupt erst zu einer Anrufung der Gerichte geführt hat, eine besondere Relevanz, da sich an den entschlüsselbaren Informationen ablesen lässt, wo eine Gesellschaft die Grenzen der Kunstfreiheit zieht.

Das Interesse an autobiographisch-privaten Schlüsselromanen lässt sich allerdings auch durch eine andere Beobachtung erklären: dass ein grundsätzliches Interesse an geheimen Informationen jeder Art existiert. Insider-Romane versprechen zunächst einmal genau das – ein vormals geheimes Wissen, das den Lesern durch den Bericht eines Eingeweihten zugänglich gemacht wird. Dieses Wissen kann im Fall von satirisch-öffentlichen Romanen gesellschaftliche Relevanz besitzen, es kann sich aber auch wie im Fall autobiographisch-privater Schlüsselromane vornehmlich auf Informationen über das Intim- und Privatleben von nichtöffentlichen Personen beschränken.

Der Vorwurf der Indiskretion, der dem Schlüsselroman immer wieder gemacht wird und der die Gattung dem subliterarischen Bereich der Klatsch-Presse zuordnet, findet hier seinen Ursprung. Ein wichtiger Bestandteil der kulturkritischen Klage über Schlüsselromane ist gerade die Publikumsschelte, die das Interesse an literarischen Indiskretionen auf eine Gier nach Klatsch zurückführt. Nicht nur die Autoren solcher Bücher erweisen sich als boulevardeske Nicht-Literaten – die Leser, die sich von den angebotenen Entschlüsselungsmöglichkeiten verführen lassen, werden in diesem Szenario zu Rezipienten des Boulevards. Dieser Vorwurf geht über die Unterstellung fiktionstheoretischer Naivität hinaus. Die entschlüsselnden Lektüren sind nicht nur ein Zeichen fehlender Fiktionskompetenz, sondern auch ein Indikator für ein nicht-literarisches Interesse an Klatschwissen als dem »Wissen über Privates«.[108]

108 Jörg Bergmann: Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion, Berlin 1987, S. 78.

Mit der Produktion und Rezeption solchen ›Klatschwissens‹ hat sich Jörg Bergmann in seiner Studie *Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion* aus soziologischer Perspektive beschäftigt. Seinen Wert bezieht dieses Wissen aus seiner Exklusivität, aus der Tatsache also, dass der ›Klatschproduzent‹ im Sinne Bergmanns »gleichsam als Informationshändler sein *Wissen über die knappe Ressource ›Intimes‹* vertreiben kann«.[109] Bergmann verweist auch auf die Negativität dieses Wissens, und zwar einerseits in Bezug auf den Produzenten, dessen Informationen über das Privatleben anderer ihrem »Wesen nach *moralisch kontaminiert*« sind, da er sich beim Erwerb über die Grenzen der Privatsphäre hinweggesetzt hat; andererseits zeigt sich diese Negativität aber auch in Bezug auf den Betroffenen. Das Wissen über Privates habe nur dann einen Wert, »wenn der Inhalt dieses Wissens *eine Diskrepanz zwischen der realen und der virtualen sozialen Identität des Klatschobjektes aktualisiert*«.[110]

Der Zusammenhang von Klatschwissen und dem Wissen, das Insider-Romane ihren Lesern versprechen, ist augenfällig. Geboten werden sollen geheime Informationen, die eine Diskrepanz zwischen dem offiziellen, öffentlichen Selbstbild einer Person oder Institution und ihrem tatsächlichen, davon abweichenden Zustand aufdecken. In Bezug auf diese Informationen existiert ein evaluativer Unterschied, der sich über den Vergleich mit den entsprechenden journalistischen Praktiken illustrieren lässt. Während etwa einer investigativen Reportage, die die Korruption einer Person oder Institution aufdeckt, hohe gesellschaftliche Relevanz zugesprochen wird, gilt der boulevardeske Bericht über das Intimleben von Einzelpersonen als moralisch verwerflich. ›Klatsch‹ bezeichnet in diesem Zusammenhang das Insiderwissen, welches sich nicht durch ein öffentliches Interesse legitimieren lässt.

Allerdings erscheint das Kriterium des Privaten als Gradmesser für die moralische Fragwürdigkeit einer Information problematisch. Es sind gerade private Charakterfehler, die in Korruptionsnarrativen als Ursache für Verfehlungen inszeniert werden. Eitelkeit, Gier, Geltungsdrang, Machthunger oder Inkompetenz eines Individuums in einer gesellschaftlich relevanten institutionellen Position sind die Gründe für die skandalöse Diskrepanz zwischen der ›realen‹ und ›virtuellen‹ sozialen Identität des Enthüllungsobjektes. Dass die Grenzen von institutionellem und privatem Geheimwissen fließend sind, zeigt die Beobachtung, dass auch Schlüsselromane, die sich als vornehmlich *satirisch-öffentlich* auswei-

109 J. Bergmann: Klatsch, S. 78.
110 J. Bergmann: Klatsch, S. 79.

sen, ihre Attraktivität daraus beziehen, dass sie mit entsprechenden privaten Informationen über öffentliche Personen aufwarten können. So beschreibt Manfred Zach in seinem Roman *Monrepos oder Die Kälte der Macht* die Skandale, die Hans Filbinger und Lothar Späth, beide Ministerpräsidenten Baden-Württembergs, zu Fall gebracht hatten, als Folgen eines persönlichen Realitätsverlustes, der sich aus dem individuellen narzisstischen Geltungsdrang der Politiker erklären lässt. In Martin Walsers *Tod eines Kritikers* soll die öffentliche Stellung des Großkritikers Marcel Reich-Ranicki unter anderem durch die Andeutung einiger sehr unkultivierter sexueller Vorlieben desavouiert werden.[111]

Die Abgrenzung von satirisch-öffentlichen und autobiographisch-privaten Schlüsselromanen folgt, wie bereits angedeutet, vor allem gattungstheoretischen und ethischen Kriterien. In Bezug auf die Qualität der Informationen lässt sich allerdings kaum ein Unterschied feststellen. Die Unterscheidung ist vor allem auf den Status der betroffenen Personen zwischen öffentlich und nichtöffentlich zurückzuführen. Personen des öffentlichen Lebens besitzen gesellschaftliche Relevanz und haben demgemäß das Potential, als Exempel einer kulturkritischen Analyse zu dienen; nichtöffentlichen (Privat-)Personen wird ein solches Potential nicht zuerkannt. Das heißt aber nicht, dass in den Enthüllungen über öffentliche Personen ihr Privat- und Intimlebens ausgeblendet wird – im Gegenteil: Die zahlreichen Fälle satirisch-öffentlicher Schlüsselromane zeigen eine klare Tendenz, Personen des öffentlichen Lebens durch die Darstellungen persönlicher Verfehlungen zu ›vermenschlichen‹.

Dagegen erklärt sich die Attraktivität von Einblicken in das Privatleben auch nichtberühmter Personen möglicherweise aus einem allgemeinen anthropologischen Interesse, einer generellen Faszination für die geheime, nichtoffizielle Innerlichkeit eines Menschen. Diesem Leben wird eine höhere Form von Authentizität zugesprochen als der Maske der öffentlichen Persona. Erst der Blick in das Innenleben einer Person, so könnte man sagen, verrät, wer diese Person wirklich ist. Die Attraktivität des Schlüsselromans wird angesichts einer solchen Faszination plausibel, da er als effektives Vehikel eines anthropologisch erkenntnisleitenden Geheimwissens erscheint.

111 Vgl. Kap. 5.3.

5. Täter: Schlüsselroman und Autorschaft

5.1 Was hat der Autor zu verbergen? Anonymität als Schlüsselromansignal

Im Herbst 2004 erschien Sophie Dannenbergs Roman *Das bleiche Herz der Revolution* – eine beißende Satire auf den angeblichen Ungeist der 68er-Bewegung, welche deren Mitglieder als »ungebildet, unhygienisch, phantasielos und in ihrer angeblichen Antiautorität aufs Schlimmste autoritär« darstellte, wie die Rezensentin Katrin Hillgruber in der *Frankfurter Rundschau* mit Verärgerung konstatierte.[1] Tatsächlich liefert das polemische Generationenporträt ein Panoptikum trauriger und grausamer Gestalten. Am Beispiel der beiden Protagonisten Kitty Caspari und Hieronymus Arber soll der seelische und professionelle Schaden illustriert werden, den die 68er im Leben ihrer Kinder verursacht haben: Kitty als Opfer einer links-experimentellen Erziehung, Hieronymus als Opfer ideologisch verbrämter akademischer Ranküne.

Der im Stil einer Groteske geschriebene Roman persiflierte bekannte Personen, die hinter ihren Decknamen unschwer zu erkennen waren – ein Umstand, der dazu führte, dass *Das bleiche Herz der Revolution* als Schlüsselroman gelesen wurde.[2] Hinter dem von radikalen Studenten ermordeten Philosophie-Professor Aaron Wisent erkannte man den realen Theodor Wiesengrund Adorno, hinter den linken Anwälten Borsalino von Baguette und Bodo Streicher die beiden ehemaligen RAF-Anwälte Klaus Croissant und Horst Mahler. Die provokante Wiedererkennbarkeit dieser Figuren ergänzte die teilweise groben Abstraktionen der Satire durch ein konkretes *ad hominem*: ›Gemeint‹ waren nicht nur allgemeine Missstände und strukturelle Charakterprobleme, sondern auch tatsächliche Personen der Zeitgeschichte.

Der Roman wurde von der Kritik fast einhellig verrissen.[3] Die Rezensenten bemängelten sprachliche Schwächen, allgegenwärtige Klischees

1 Katrin Hillgruber: Ein Kommunist braucht kein Deodorant. In: Frankfurter Rundschau vom 1.9.2004.

2 Zu Beginn des Romans findet sich eine gattungstypische Fiktionsbeteuerung: »Dieser Roman beschreibt den Zeitgeist, nichts anderes. Reale Personen sind weder abgebildet noch gemeint.« Vgl. Sophie Dannenberg: Das bleiche Herz der Revolution, München 2004, S. 5.

3 Eine Ausnahme bildet Eckhard Fuhrs Besprechung in der *Welt*, wo der Roman gelobt wurde als ein »böses Märchen über das deutsche bürgerliche 20. Jahr-

und einen Mangel an politischer Komplexität. Repräsentativ für den scharfen Ton der Besprechungen ist die Einschätzung Jörg Magenaus in der *tageszeitung*: Der Roman wirke, schreibt er, »wie eine spätpubertäre, tragisch dumme, eher private Abrechnung, die gleich die ganze Epoche geißelt«.[4] Tatsächlich ist der inzwischen mehr oder weniger vergessene Roman vor allem als Diskursphänomen interessant, insbesondere, was Probleme von Autorschaft angeht.[5] Im Mittelpunkt der Diskussion standen nämlich nicht nur die Frage nach den literarischen Qualitäten des Buches, sondern auch die Frage nach der Identität der Verfasserin. Der Name ›Sophie Dannenberg‹ erwies sich von Beginn an als ein markiertes Pseudonym, was zu Spekulationen über den tatsächlichen Namen der Autorin führte: Wer war Sophie Dannenberg und warum veröffentlichte sie unter einem falschen Namen?

Auf den Zusammenhang von Pseudonymität/Anonymität und Schlüsselliteratur hat bereits Georg Schneider hingewiesen. Beide verbinde eine Schutzfunktion: »[...] so wird das Schlüsselschrifttum zum Visier, ja zur Tarnkappe des literarischen Streiters, ganz so wie es Anonymität und Pseudonyme bezwecken.«[6] Der Verzicht darauf, einen Roman unter dem eigenen Namen zu veröffentlichen, schützt die Autoren davor, für ihre Texte Verantwortung übernehmen zu müssen. Ähnlich, wie die behauptete Fiktionalität des Schlüsselromans als ›Alibi‹ dient, als Mittel, die unerlaubte Personendarstellung zu leugnen, so fungiert auch Pseudonymität

hundert, über die Verführungskraft der totalitären politischen Religionen, über den Schreckens- und Erlösungsort der Familie, über den Verlust des Glaubens und über die Kunst«. Fuhr verteidigte die Autorin gegen den Vorwurf, einen Schlüsselroman geschrieben zu haben; wenn überhaupt, handele es sich höchstens um »die Parodie eines solchen«; vgl. Eckhard Fuhr: Eine böse Moritat in Prosa. In: Die Welt vom 15.9.2004. Auch Joachim Bessing lobte den Roman: Der Autorin sei »ein außergewöhnliches Buch gelungen«, dem »keinerlei Ideologie zugrunde liegt«; vgl. Joachim Bessing: ›Zeig doch mal‹ oder: So unfrei war die freie Liebe. In: Welt am Sonntag vom 15.8.2004. Ijoma Mangold dagegen geißelte den Roman als »holzschnitthafte und ödeste Kolportage« und als »völlig läppisch«; vgl. Ijoma Mangold: Nie wieder Wendland! In: Süddeutsche Zeitung vom 3.9.2004. Zu vermuten ist, dass sich bei einem Buch, das so deutlich auf gesellschaftliche Relevanz und politische Provokation abzielt, die Tendenzen der literarischen Bewertung an der politischen Einstellung der Publikationsorgane abgelesen werden können.

4 Jörg Magenau: Knalltüten zu Popanzen. In: die tageszeitung vom 7.9.2004.

5 Zu Dannenberg vgl. Michał Stefański: Die 68er-Generation vor Gericht. Untersuchungen zu den Konfliktkonstruktionen in den Texten der 85er-Generation, Frankfurt a.M. 2013, S. 88-102.

6 G. Schneider: Die Schlüsselliteratur. Band 1, S. 15.

als Instrument der Zuschreibungsverhinderung. Hinter dem ›Visier‹ der Fiktionalität oder der ›Tarnkappe‹ der Anonymität lassen sich literarische Aggressionen umso effektiver ausführen. Sophie Dannenbergs *Das bleiche Herz der Revolution* zeigt aber, dass Schlüsselroman und Pseudonymität nicht nur eine strukturelle Verwandtschaft verbindet; in konkreten Fällen können beide auch fruchtbare Verbündete sein. Fehlt die Figur der Urheberin im Diskurs um das Buch, so verstärkt dieser Umstand die widersprüchlichen Rezeptionseffekte des Schlüsselromans.

Zunächst potenziert Pseudonymität die Möglichkeit, Verantwortung abzuwehren.[7] Das gilt im Fall Dannenbergs nicht nur für die boshaften Karikaturen realer Personen, sondern auch in Bezug auf die eigene Person. Als Grund dafür, dass der Roman unter Pseudonym veröffentlicht wurde, hatte die Berichterstattung immer wieder darauf verwiesen, die Autorin wolle ihre Eltern schützen.[8] Der Verdacht, es handele sich um einen autobiographischen Roman, in dem eine Tochter von 68er-Eltern mit deren destruktivem Erziehungsstil abrechnet, wurde in den Rezensionen mehrfach geäußert.[9] Man ging also davon aus, die Autorin verarbeite eigene biographische Erfahrungen. Eine Identifizierung mit den Eltern der Figur Kitty, deren Untaten erzieherische und sexuelle Verwahrlosung umfassen, hätte die realen Eltern der Autorin in ein sehr schlechtes Licht gerückt. Indem die Autorin sich dem Diskurs um das Buch durch ein Pseudonym entzieht, verhindert sie aber, dass ihre eigene Person und ihr persönliches Umfeld als Vorbilder der Romanfiguren gelesen werden können. Die Leser werden dann möglicherweise immer noch davon ausgehen, dass die dargestellte Protagonistin mit der Autorin und die dargestellten Eltern mit ihren Eltern gleichzusetzen sind – da sie aber weder die Autorin, noch die Eltern tatsächlich identifizieren können, bleiben die Beteiligten von tatsächlichen Zuschreibungen verschont.[10]

7 Zum literaturwissenschaftlichen Problem von Anonymität/Pseudonymität vgl. den umfassenden Überblick von Stefan Pabst: Anonymität und Autorschaft. Ein Problemaufriss. In: Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, hg. von dems., Berlin/Boston 2010, S. 1-34; zudem: John Mullan: Anonymity. A Secret History of English Literature, London 2007.

8 So K. Hillgruber: Ein Kommunist braucht kein Deodorant.

9 So bei I. Mangold: Nie wieder Wendland!

10 Mit einem ähnlichen Fall von Pseudonymität hat man es bei der bekannten italienischen Schriftstellerin Elena Ferrante zu tun, die seit der Veröffentlichung ihres ersten Romans *L'Amore Molesto* (in Deutschland 1994 als *Lästige Liebe* erschienen) unter diesem Decknamen publiziert und sich grundsätzlich nicht in der Öffentlichkeit zeigt. Ein Grund für diese Zurückhaltung ist der Ver-

Gleichzeitig führt die markierte Pseudonymität aber gerade dazu, die entsprechenden Fragen nach der Identität der dahinterstehenden Person herauszufordern. Wenn ein Text anonym erscheint, ist davon auszugehen, dass ein Normbruch begangen wurde, der Sanktionen nach sich ziehen könnte, die der Autor gerne vermeiden möchte. Die grundsätzliche Frage, die der Verzicht auf den eigenen Namen hervorruft, ist: ›Wovor hat der Autor Angst?‹ ›Welche Normverletzungen geschehen in diesem Text?‹ So vermerkte Joachim Bessing in seiner lobenden Rezension in der *Welt am Sonntag*, es bleibe zu wünschen, »dass sich die Diskussion um ›Das bleiche Herz der Revolution‹ nicht im Zweifeln über die Identität der Autorin erschöpfen möge.«[11] Gleichzeitig lässt Bessing es sich aber nicht nehmen, in derselben Besprechung, über das Geschlecht der Person zu spekulieren, die sich hinter dem Pseudonym verbirgt. Der Roman würde sich lesen, als sei er nicht von einer Frau geschrieben, was Bessing eindeutig und mit Blick auf die seiner Ansicht nach zu Nabelschau tendierende Gegenwartsliteratur von Frauen als Kompliment verstanden wissen möchte. Damit verbunden ist der Verdacht, der Roman könnte von einem Mann geschrieben sein. »Die Autorin«, so schließt die Rezension, »ist in der deutschen Geschichte bei einem Stoff fündig geworden, hat ihn in einen erstaunlichen Text verwandelt. Ganz gleich, ob er nun von einer Frau geschrieben ist – oder von einem Mann.«[12]

Die Frage danach, ob sich aus dem Stil eines anonym veröffentlichten Romans ablesen lässt, welches Geschlecht die verfassende Person besitzt, ist natürlich in hohem Maße biographistisch (und oft auch sexistisch). Dahinter steht die Vermutung, dass literarische Themen, artistische Temperamente und stilistische Mittel tatsächlich gegendert seien, sich also aus

such, biographistische Lesarten zu vermeiden und ihre eigene Privatsphäre zu schützen. Über das Potential des Selbstschutzes dieser Strategie schreibt James Wood im *New Yorker*: »As soon as you read her fiction, Ferrante's restraint seems wisely self-protective. Her novels are intensely, violently personal, and because of this they seem to dangle bristling key chains of confession before the unsuspecting reader.« Vgl. James Wood: Women on the Verge. In: The New Yorker vom 21.1.2013. Ähnliche Motive werden dazu geführt haben, dass Sylvia Plath ihren Roman *The Bell Jar* (1963) unter dem Pseudonym Victoria Lucas veröffentlichte. Die biographistischen Lektüren, die in der Folge das Leben der Protagonistin mit dem der Autorin gleichsetzten, erwiesen die Berechtigung dieser Vorsichtsmaßnahme, vgl. Ellen Smith: Sylvia Plath's The Bell Jar. Critical Reception. In: Critical Insights: The Bell Jar, hg. von Janet McCann, Pasadena, CA 2011, S. 92-109.

11 J. Bessing: ›Zeig doch mal‹ oder: So unfrei war die freie Liebe.

12 J. Bessing: ›Zeig doch mal‹ oder: So unfrei war die freie Liebe.

den Erfahrungen und der Sozialisation der Verfasser ableiten ließen. Was muss der Autor oder die Autorin erlebt haben, über welches emotionale, lebensweltliche oder institutionelle Wissen müssen sie verfügen, um so schreiben zu können? Diese Fragen werden durch die Provokation der Anonymität herausgefordert: Wenn man nicht weiß, ob der Verfasser ein Mann oder eine Frau ist, versucht man diese Information aus dem, was zur Verfügung steht – dem Roman also – herauszudestillieren.[13]

Bessings Geschlechterraten erinnert an eine berühmte Anmerkung Michel Foucaults: »Literarische Anonymität ist uns unerträglich. Wir akzeptieren sie nur als Rätsel.« Konfrontiert mit einem Text, dessen Verfasser nicht bekannt sei, spiele man sofort das »Spiel der Autorsuche«.[14] Genette spricht in diesem Zusammenhang von einem »Anonymitätseffekt«, der nicht etwa dazu führt, die Frage nach der Identität des Autors in den Hintergrund treten zu lassen. Stattdessen erzeuge die Leerstelle der Verfasserschaft gerade ein problematisches Rätsel, das Aufmerksamkeit und Neugierde erzeuge – oder, wie Nicholas Paige es formuliert: »Anonymity is an invitation to be curious, and to start the process of identification.«[15]

Die Frage nach dem Geschlecht der Autorin plagte auch den Rezensenten Klaus Harpprecht in der *Zeit*. Dieser ging so weit, die satirisch-groteske Erotik des Romans als Indiz dafür zu werten, dass der Roman von einem Mann stammen müsse. Zwar fügt er einschränkend hinzu, dass es »antiemanzipatorisch und völlig unaufgeklärt« wäre, »würde ein männlicher Rezensent Frauen die Fähigkeit zu deftiger Pornografie absprechen«, stellt dann allerdings die Frage: »Aber nimmt sich der Lustschrei beim Sex in der Damentoilette über ›stalinstarken stahlharten Schwanz‹ nicht doch eher als ein Produkt allzu männlichen Humors aus?«[16] Eine solche Form brutalistischer Erotik möchte der Rezensent einer Frau dann doch nur ungern zuschreiben.

Harpprecht beschäftigt sich eingehend und fast hauptsächlich mit dem ›Spiel der Autorensuche‹, was er durch die große Belanglosigkeit des Romans legitimiert: »Bleibt als ein harmloses Pläsier das Ratespiel, wer für die rasch verwelkende Komik des Buches und seine kleinen Geschmacks-

13 Zu Gender und Anonymität vgl. J. Mullan: Anonymity, S. 76-137.

14 Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 198-229, hier S. 213.

15 N. Paige: Before Fiction, S. 80.

16 Klaus Harpprecht: Sophie Dannenberg entführt uns in den brodelnden Wahnsinn von 1968. In: Die Zeit vom 2.9.2004.

katastrophen verantwortlich ist.«[17] Harpprecht äußert deutliche Zweifel daran, dass es sich tatsächlich um die in der Autorenbiographie ausgewiesene 1971 geborene Literaturwissenschaftlerin handelt. Könne sie überhaupt die inzwischen verblassten Protagonisten der damaligen Zeit in dieser Form kennen?

Wieder wird die Frage nach den persönlichen Erfahrungen der Autorin gestellt, die ihre Verfasserschaft zu beglaubigen vermögen. Wer so etwas schreibt, so die dahinterstehende Prämisse, der muss es auch in irgendeiner Form erlebt haben. Als Indiz der Mittäterschaft eines Eingeweihten nennt Harpprecht den Hinweis, auf der letzten Seite des Romans, dass »Alexander Oronzov … die Vorträge von Aaron Wiesent, Hyronimus [sic] Arber und Heinz Mueller-Skripski sowie die Gedichte für diesen Roman geschrieben« habe.[18] Wer aber verbirgt sich hinter dieser Figur? Harpprecht bietet anhand der Indizienlage gleich eine ganze Liste möglicher Verdächtiger an:

> Die Sachkennerschaft und die stilistische Akrobatik traute man Tilman Spengler zu, auch Christian Semmler. Nur würde sich keiner der beiden bereitfinden, Jürgen Habermas mit solch brutaler Verlogenheit zu meucheln. Oder begegnen wir in Wahrheit der Sprachartistik konservativ durchwirkter Damen? Miriam Lau zum Beispiel, die der Welt, den Neokons und dem unsäglichen Bush junior nicht alle Sensibilitäten geopfert hat, oder Cora Stephan, die gern ihr Hühnchen mit den 68ern rupfte, oder Katharina Rutschky, die es zuwege brächte, die Absurditäten der ›sexuellen Befreiung von Kindern‹ mit der abgefeimten Drastik vorzuführen, die uns in diesem seltsamen Buch begegnen […].[19]

Auffällig ist nicht nur der Umfang dieser Liste, sondern auch die Art und Weise, wie Harpprecht versucht, seine Autorenverdächtigungen zu begründen. In der Figur Heinz Mueller-Skripski erkennt er den Philosophen Jürgen Habermas wieder, der aufs Unerträglichste denunziert werde: »An der schieren Gemeinheit erstickt jede Komik, und die Karikatur büßt durch den Mangel an Ähnlichkeit jeglichen Witz ein.«[20] Damit scheiden die beiden Autoren und Zeitgenossen der 68er-Bewe-

17 K. Harpprecht: Sophie Dannenberg entführt uns in den brodelnden Wahnsinn von 1968.

18 K. Harpprecht: Sophie Dannenberg entführt uns in den brodelnden Wahnsinn von 1968; im Roman auf S. 305.

19 K. Harpprecht: Sophie Dannenberg entführt uns in den brodelnden Wahnsinn von 1968.

20 K. Harpprecht: Sophie Dannenberg entführt uns in den brodelnden Wahnsinn von 1968.

gung Tilman Spengler und Christian Semmler als mögliche Autoren aus. Denn keinem von beiden wäre der literarische Mord an Habermas zuzutrauen.

Die gesammelten Rezeptionszeugnisse zeigen, dass *Das bleiche Herz der Revolution*, als Schlüsselroman gelesen, die Frage aufwirft, wer hier mit wem einen Kampf ausficht. Die als Angriff gewertete Referenz auf reale Personen provoziert die Suche nach dem, der angreift oder verschlüsselt, und die Pseudonymität des Buches verstärkt das damit verbundene Irritationspotential. Polemik gegen reale Personen ist eigentlich das angestammte Vorrecht faktualer Texte. Zu den Konventionen der entsprechenden Kommunikationssituation gehört, dass der Verfasser sich zu erkennen gibt. Die Nennung des Autorennamens hat, wie Genette feststellt, eine Vertragsfunktion; der Unterzeichner übernimmt die Verantwortung und stellt sich möglicher Gegenwehr.[21]

Natürlich erscheinen auch faktuale Polemiken in manchen Fällen anonym. Allerdings wird dieser Umstand dann als zusätzliches Skandalon wahrgenommen und die Weigerung des Autors, mit seinem Namen für die Inhalte des Textes einzustehen, als Indiz dafür gewertet, dass er sich der Verantwortung entziehen möchte, dass die mit dem begangenen Normbruch verbundenen Gefahren zu groß sind, um sich ihnen auszusetzen. Der Autor begibt sich dann in das universelle Zeugenschutzprogramm der Anonymität. Solche Probleme haben fiktionale Texte, zumindest der Konvention nach, nicht. Die Erfundenheit der dargestellten Gegenstände ist die Voraussetzung der Verantwortungslosigkeit des Autors.[22] Da fiktionale Texte doch eigentlich keine Personen verleumden können, ist die Frage nach der Person des Autors im Sinne der Vertragssituation unerheblich.[23]

21 G. Genette: Paratexte, S. 44.

22 Vgl. Kap. 2.6.

23 Es gibt andere Gründe dafür, einen fiktionalen Text anonym oder unter Pseudonym erscheinen zu lassen. Die Abkehr von einer etablierten Autorpersona beispielsweise, die sich von den Erwartungen, die mit einem solchen Image verbunden sind, befreien möchte. So veröffentlicht die Jugendbuchautorin J.K. Rowling, Autorin der Harry-Potter-Reihe, seit 2013 unter dem Pseudonym Robert Galbraith Kriminalromane – eine (im Endeffekt nicht erfolgreiche) Strategie, nicht mit jedem neuen Buch am Maßstab der Harry-Potter-Reihe gemessen zu werden. Ähnliche Fälle von Identitätswechsel bei Autoren beschreibt Barbara Schaff: Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung. Vier Fallbeispiele fingierter Autorschaft. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart 2002, S. 426-443. Allerdings

Wenn also ein fiktionaler Text unter einem markierten Pseudonym veröffentlicht wird, kann dieser Umstand als Faktualitätssignal gewertet werden. Eine naheliegende Erklärung dafür, dass ein Autor sich verstecken muss, ist der Versuch, sich vor den Folgen einer gefährlichen Referenz zu schützen. Markierte Pseudonymität bei fiktionalen Texten ist ein Zeichen dafür, dass entschlüsselnde Lektüren möglich sind. Schlüsselroman und Anonymität sind, wie bereits angedeutet, natürliche Verbündete, denn sie verstärken gegenseitig ihr jeweiliges Provokationspotential. Die Inanspruchnahme der Schutzfunktion signalisiert Gefahr und weckt dadurch Interesse; die Aura des Normbruchs erzeugt Aufmerksamkeit. Das markierte Pseudonym, unter dem *Das bleiche Herz der Revolution* veröffentlicht wurde, erscheint nicht mehr allein als Diskretionsstrategie, welche die Autorin und ihr persönliches Umfeld schützen soll, sondern auch als Instrument der Autorinszenierung. Die Frage nach den Gründen der Pseudonymität heizt die Suche nach den Aspekten des Romans an, gegen dessen Folgen sich die Verfasserin gewappnet hat, und der fehlende Autorenname verweist als Paratext auf einen skandalösen Inhalt.

Der Fall Dannenberg zeigt, wie erfolgreich diese Strategie der Aufmerksamkeitserzeugung aufgehen kann. Die Autorin – es handelt sich im Übrigen um die bis dahin eher unbekannte Journalistin Annegret Kunkel – begründete den Verzicht, unter ihrem tatsächlichen Namen zu veröffentlichen, damit, dass sie eine auf ihre Privatsphäre bedachte Person sei. Auf die Frage des *Spiegel*, ob sie, wie gemunkelt werde, die Tochter eines prominenten Politikers sei, antwortete sie: »Natürlich nicht. Ich bin scheu und möchte vermeiden, dass Leser und Journalisten gleich in meinem Wohnzimmer stehen. Ich wollte eine zweite Tür einbauen. Der Nom de plume ist so etwas wie eine Büroadresse. Ich komme auch nicht aus einer prominenten Familie, mich kennt keiner.«[24] Als die Autorin zu Jahresbeginn 2005 das Rätsel um ihre Person öffentlichkeitswirksam auflöste, wurde das in der *Welt*, deren Autor Bessing sich zu Beginn noch selbst energisch am ›Spiel der Autorensuche‹ beteiligt hatte, in einer kurzen Notiz ironisch-mahnend kommentiert:

> Von vielen wurde das Buch umstandslos als Autobiographie eines ›Opferkindes‹ gelesen, was die Spekulationen ins Kraut schießen ließ,

handelt es sich in diesen Fällen um nichtmarkierte Pseudonymität, Versuche also, die fingierte Autoridentität als reale auszugeben.

24 Sophie Dannenberg (Interview): ›Ich habe nie geglaubt, dass die 68er Antifaschisten waren‹. In: Spiegel Online am 18.11.2004. Unter: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/generationenkonflikt-ich-habe-nie-geglaubt-dass-die-68er-antifaschisten-waren-a-327028.html.

> wer sich wohl hinter dem Autorennamen ›Sophie Dannenberg‹ verberge. Ehemalige Größen der Bewegung, die inzwischen zu Staatsämtern und Würden gekommen sind, wurden als mögliche Väter genannt. Auch wurde vermutet, die Sophie Dannenberg, die bei Lesungen und Diskussionen auftrat, sei eine Schauspielerin, Autor des Textes sei der Schriftsteller Joachim Lottmann. Sophie Dannenberg ist das jetzt zu bunt geworden. Sie teilt mit, daß sie Annegret Kunkel heißt, unter diesem Namen als Rundfunkjournalistin in Berlin gearbeitet hat, nicht die Tochter eines Achtundsechziger-Paares ist und mithin also keinen autobiographischen Roman geschrieben hat.[25]

Es steht zu vermuten, dass der Roman, wäre er von Anfang an unter dem tatsächlichen Namen der Autorin veröffentlicht worden, weit weniger Aufregung ausgelöst hätte. Die persönliche und politische Nicht-Betroffenheit der Verfasserin hätte entsprechende referenzialisierende Lektüren vielleicht sogar verhindert. Erst der Verdacht, es könne sich um ein reales ›Opferkind‹ handeln, die Tochter eines prominenten 68ers gar, gab dem Roman den Status einer skandalösen Abrechnung. Die Information beispielsweise, dass die Nicht-Achtundsechziger-Eltern der Autorin das Buch als Weihnachtsgeschenk goutiert hätten (»Sie freuen sich und sind wahnsinnig stolz!«, sagte die Autorin dem *Spiegel*[26]), wäre für eine entschlüsselnde Rezeption eher hemmend gewesen. Pseudonymität signalisierte in diesem Fall, das Dargestellte und vor allem die dargestellten Ziele der Kritik basierten auf den realen Erfahrungen der Autorin – ein (bewusst oder unbewusst) provozierter Verdacht, der sich im Nachhinein als unbegründet erwies.

Zahlreiche ähnliche Fälle von Schlüsselromanen, bei denen Anonymität/Pseudonymität gleichermaßen zur Schutz- und Aufmerksamkeitserzeugung dienten, ließen sich aufführen. An dieser Stelle sollen nur wenige Beispiele genannt werden: So die 1997 unter dem provokanten Pseudonym Jens Walther veröffentlichte Literaturbetriebssatire *Abstieg vom Zauberberg*. Der Schlüsselroman bringt eine Vielzahl wiedererkennbarer Protagonisten des zeitgenössischen Kulturbetriebs auf die Bühne seiner Handlung, und zwar auf nicht gerade schmeichelhafte Art und Weise. Auch in diesem Fall war ein wichtiger Garant der Aufmerksamkeitserzeugung die Tatsache, dass der Verfasser unbekannt bleiben wollte. Man vermutete na-

25 E.F.: Ende eines Pseudonyms: Annegret Kunkel ist Sophie Dannenberg. In: Die Welt vom 18.1.2005.

26 Anna Reimann: Die wahre Identität der Sophie Dannenberg. In: Spiegel Online am 17.1.2005. Unter: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/literaturgeruechte-die-wahre-identitaet-der-sophie-dannenberg-a-337204.html.

heliegenderweise einen Insider, der unter der Tarnkappe von Fiktionalität und Pseudonymität mit seinen Feinden abrechnen wollte.[27]

Für große Aufregung sorgte zudem der 1996 in den USA anonym veröffentlichte Roman *Primary Colors*. Deutlich war hinter der Figur des sexsüchtigen und manipulativen Präsidentschaftskandidaten Jack Stanton die Person Bill Clintons zu erkennen. Die fieberhafte Suche nach dem Verfasser – man vermutete ebenfalls einen Insider aus dem Umfeld Clintons – endete erst, als der literaturwissenschaftliche ›Forensiker‹ Don Foster den Journalisten Joe Klein anhand einer Stilanalyse enttarnte.[28] An den finanziellen und politischen Erfolg von *Primary Colors* wollte wohl auch der Verfasser von *O. A Presidential Novel* anknüpfen. Der anonym veröffentlichte Text beschäftigte sich mit der Präsidentschaftskampagne Barack Obamas im Jahr 2012.[29] In diesem Fall waren die Möglichkeiten von Anonymität als Marketinginstrument augenfällig, da der Verlag, wie die *New York Times* berichtete, verschiedene Journalisten anschrieb und darum bat, auf die Frage, ob es sich bei ihnen um den Autor handele, mit ›Kein Kommentar‹ zu antworten. So sollte die Suche nach dem Verfasser angeheizt werden. Der Autor signalisierte zudem aggressiv seinen Insiderstatus, indem er verbreiten ließ, er habe sich schon einmal im gleichen Zimmer wie Obama aufgehalten.[30]

Um einen juristisch einschlägigen Fall handelt es sich bei dem 2004 unter dem Pseudonym Reinhard Liebermann erschienen Roman *Das Ende des Kanzlers. Der finale Rettungsschuss*. Eigentlich ist das im Kleinverlag Bezel erschienene Buch kaum mehr als ein Kuriosum, das aber kurzfristig für Aufmerksamkeit sorgte, da Bundeskanzler Gerhard Schröder gegen das Buch gerichtlich vorging. Der Kriminalroman handelt von einem Drogeriebesitzer, der den Kanzler (im Roman ›Winzling‹) für den Bankrott seines Ladens verantwortlich macht und ermordet. Das Cover zeigte ein verschwommenes Bild Gerhard Schröders in einem Fadenkreuz. Diese Darstellung, die als Paratext die Identifizierung der Kanzlerfigur im Roman mit dem realen Kanzler unumgänglich machte, war der

27 Vgl. Volker Hage: Absturz aufs Doppelbett. In: Der Spiegel vom 27.10.1997. Der Rezensent vermerkt eine gewisse Langeweile, mit der in diesem Fall das Spiel der Autorensuche gespielt werde: »Die unter Insidern ansonsten höchst beliebte ›Whodunit‹-Frage wurde auf den Empfängen der Frankfurter Buchmesse denn auch gelangweilt gestellt, gewissermaßen als Pflichtübung.«

28 Vgl. Don Foster: Author Unknown. On the Trail of Anonymous, London 2001, S. 53-94.

29 Anonymous: O. A Presidential Novel, New York 2011.

30 Julie Bosman: Writers Are Asked Not to Talk About Author of ›O‹. In: New York Times vom 18.1.2011.

Ausgangspunkt einer erfolgreichen juristischen Intervention. Auch als der Verlag in einer zweiten Auflage das Cover änderte, konnte Schröder mit einer zweiten Klage ein Verbot des Romans erwirken.

Die markierte Pseudonymität sollte den Autor vor den Sanktionen seines imaginierten Kanzlermordes schützen. Dass dieser Schutz nicht die juristischen Folgen betreffen konnte, wird Verfasser und Verlag klar gewesen sein, zumal sich ein solches Verbot eines Romans fast immer auf den Vertrieb bezieht. Allerdings gibt es subtilere Sanktionen als juristische, wie zum Beispiel den Verlust sozialen und kulturellen Kapitals. Zudem sollte, so steht zu vermuten, die Wahl eines markierten Pseudonyms die Gefahr, in die der Autor sich mit seinem fiktiven Kanzlermord begab, signalisieren und so das Heroische des Angriffs zusätzlich in Szene setzen.

Romane, die anonym oder unter markierten Pseudonymen erscheinen, wecken Zweifel an ihrer eigenen Fiktionalität. Warum musste der Verfasser sich hinter einem Decknamen verbergen, wenn die Gegenstände seiner Erzählung erfunden sind? Bei einem tatsächlich fiktionalen Text hätte diese Erfundenheit eigentlich ausgereicht, um Verantwortungslosigkeit zu gewährleisten. Fälle anonym veröffentlichter Schlüsselromane zeigen, dass die Frage: ›Wer ist der Autor?‹ vor allem dann virulent wird, wenn der Inhalt eines Textes nach einem Verantwortlichen verlangt. Der Fiktionsvertrag, welcher die Freiheiten und Pflichten der Institution Fiktionalität festlegt, scheint an irgendeiner Stelle gebrochen worden zu sein – möglicherweise, indem die Pflichten (keine Referenz auf reale Personen) verletzt und die Freiheiten (Gestaltungsmöglichkeiten, Rücksichtslosigkeit) dadurch missbraucht wurden.[31]

Markierte Pseudonymität verschärft also ein Problem, das für so gut wie alle Schlüsselromane gilt. Der Verdacht, es könnte eine Regel verletzt worden sein, lässt die Leser nach demjenigen suchen, der für diesen Normverstoß die Konsequenzen trägt: Die Person des Autors gerät in den Mittelpunkt des Interesses. Denn auch bei Schlüsselromanen, die unter dem tatsächlichen Namen ihres Verfassers publiziert wurden, stellt sich die Frage nach der Identität desjenigen, den Foucault den ›wirklichen Autor‹ nennt – hier ebenfalls im Sinne der Verantwortung: »Texte, Bücher, Reden haben wirkliche Autoren […] in dem Maße, wie der Autor bestraft werden oder die Reden Gesetze übertreten konnten.«[32] Für Foucault bezeichnet die Reglementierung der Rede eine historische Vorstufe zum Urheberrecht, das den Autor endgültig als Funktion im literarischen Diskurs verankerte.

31 Zum ›Recht auf Rücksichtslosigkeit‹ vgl. Kap. 2.6.
32 M. Foucault: Was ist ein Autor, S. 211.

Allerdings markiert die Bestrafbarkeit des Autors nicht nur den Moment seiner Emergenz; es handelt sich – und das zeigen unter anderem die zeitgenössischen Schlüsselromanereignisse – um eine historische Konstante des Autorschaftsdiskurses. Solange Menschen in der Lage sind, durch Rede andere Menschen zu verletzen, wird die Frage nach dem Urheber der Rede nicht verstummen. Angemessen erscheint die lakonische Anmerkung Carlos Spoerhases: »Selbst wenn sich eine interpretationstheoretische Autorkritik als schlagend herausstellen sollte, ließe sich auf Foucaults rhetorische Frage ›Wen kümmert's, wer spricht?‹ antworten: ›die Juristen ganz gewiß.‹«[33]

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass das Phänomen des Schlüsselromans Probleme für geläufige Autorschaftsmodelle generiert. Ähnlich wie im Fall etablierter Fiktionalitätskonzepte ist es der gesellschaftliche Streitwert, der den theoretischen Purismus der literaturwissenschaftlichen Diskussion herausfordert. Spoerhases Anmerkung bringt diese Schwierigkeit auf den Punkt. Es mag sich bewährt haben, in der Interpretation literarischer Texte von der Person des Autors abzusehen; erweist sich ein Text aber als ethisch oder juristisch problematisch, behält die Frage nach dem Urheber ihre gesellschaftliche Brisanz.

Hier zeigen sich die Konturen eines grundsätzlichen Problems der modernen Autorschaftsdebatte – nämlich, dass autorkritische Positionen einerseits eine literaturwissenschaftliche Heuristik bezeichnen, andererseits aber auch eine subjektkritische Theorie. So würden Vertreter des Biographismus-Verdikts kaum leugnen, dass der Autor Goethe als konkrete Person existierte und die Texte, die es zu interpretieren gilt, einem Akt persönlicher Schöpfung entspringen. Eine antibiographistische Lesart verzichtet eben nur darauf, den Bedeutungsreichtum dieser Texte dadurch einzuschränken, dass deren Inhalt und Form allein auf das Leben des Verfassers zurückgeführt werden. Die Frage, in wen Goethe verliebt war, als er *Willkommen und Abschied* schrieb, wäre demnach unangemessen, weil sie den universalen Anspruch des Gedichts verengt. Ähnlich verhält es sich mit der Trennung von Autor und Erzähler oder der *Intentional Fallacy* – beides dient als Möglichkeit, die Freiheit des Interpreten zu erweitern, ohne dass dadurch die Existenz eines individuellen Schöpfers geleugnet werden würde.[34]

33 C. Spoerhase: Autorschaft und Interpretation, S. 14.

34 Genannt seien beispielsweise die einflussreichen Studien von Wolfgang Kayser: Wer erzählt den Roman sowie Monroe Beardsley und William Wimsatt: Der intentionale Fehlschluss; beide Studien in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard

Dem stehen die Positionen eines radikalen Skeptizismus gegenüber, der aus der Perspektive epistemologischer und anthropologischer Dekonstruktion an der Valenz eines Autorschaftskonzepts im Allgemeinen zweifelt. Zusammenfassen lassen sich diese Positionen unter dem Motto ›Tod des Autors‹, welches vor allem auf Roland Barthes zurückgeführt wird.[35] Es handelt sich um ein alles andere als kohärentes Ensemble literaturtheoretischer und philosophischer Theoreme, die, wie Spoerhase kritisch anmerkt, »mehr von der Theatralität ihrer Metaphorik als von der Präzision ihrer Fragstellungen und der Plausibilität ihrer Lösungsansätze« leben.[36] Die Vermischung und Verwechslung dieser radikal skeptizistischen Positionen mit den weniger radikalen heuristischen Überlegungen der antibiographistischen Interpretationstheorie resultieren in einer seltsamen Gemengelage: »Die autorkritischen literaturtheoretischen Reflexionen über Autorschaft, die von so unterschiedlichen Autoren wie Roland Barthes, Michel Foucault, Paul de Man oder William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsly artikuliert wurden, wurden der vermeintlichen Globalthese ›Tod des Autors‹ subsumiert.«[37]

Die unterschiedlichen, teilweise divergenten Positionen dieser Debatte – und man muss darauf hinweisen, dass es sich um eine *der* Obsessionen des literaturtheoretischen Diskurses handelt – kann an dieser Stelle nicht reproduziert werden.[38] Von Bedeutung ist vor allem der Befund, dass die autorkritische Diskussion im literarischen Feld ein Klima geschaffen hat, in dem der Autor als eine zwielichtige, umkämpfte Figur

Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 127-201 und S. 84-105.

35 Vgl. Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 185-193.

36 C. Spoerhase: Autorschaft und Interpretation, S. 11.

37 C. Spoerhase: Autorschaft und Interpretation, S. 12.

38 Vgl. auch hier C. Spoerhase in Autorschaft und Interpretation, der einen instruktiven Forschungsüberblick bietet. Wie stark das Thema die Literaturwissenschaft noch immer beschäftigt, zeigt auch die von Matthias Schaffrick und Marcus Willand erstellte Auswahlbibliographie; hier wurden allein für den Zeitraum zwischen 2000 und 2014 eine Menge von 550 Titeln zusammengetragen, vgl.: Auswahlbibliographie. Autorschaftsforschung zwischen 2000 und 2014. In: Theorien und Praktiken der Autorschaft, hg. von Matthias Schaffrick und Marcus Willand, Berlin 2014, S. 615-656. Vgl. zudem die beiden einflussreichen Bände von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hg.): Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999 und von Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart 2002.

erscheint. Die Kontoversen haben dazu geführt, dass, wie Karl Eibl feststellt, »der Autor als Inhaltsverantwortlicher möglichst ausgeschaltet« wurde[39] – eine Position, die sich durch den Literaturunterricht und die Feuilletons über den insularen Bereich akademischer Theoriebildung hinaus verbreitet hat. So ist der Titel des einflussreichen Sammelbandes aus dem Jahr 1999, *Die Rückkehr des Autors*, eher noch ein Indikator dafür, wie stark autorkritische Theorien nach wie vor den Diskurs bestimmen, musste doch der Autor immerhin aus seinem literaturtheoretischen Exil zurückgeholt werden.

Die vorsichtige, mit ostentativen theoretischen Skrupeln ausgestattete Sprache, mit der seitdem über den ›zurückgekehrten‹ Autor gesprochen wird, zeigt den fortgesetzten Einfluss autorkritischer Skeptizismen. Demnach scheint der Autor mehr als ein ›Untoter‹ auferstanden zu sein, dem, wie Martina Wagner-Egelhaaf anmerkt, »seine Totenerklärung konstitutiv eingezeichnet ist«.[40]

> War der Autor vor 1968 eine mit einer Intention, der sog. ›Autorintention‹ ausgestattete, historische Persönlichkeit gewesen, die im nichtliteraturwissenschaftlichen Verständnis die Bedeutung eines Textes maßgeblich prägte und deren Relevanz Studierenden im literaturwissenschaftlichen Proseminar daher systematisch ausgeredet wurde, tritt mit dem wiederauferstandenen Autor der Wiedergänger seiner selbst und damit eine höchst komplexe Reflexionsfigur auf den Plan, die sich ihres Konstruktionscharakters bewusst ist und produktives Kapital aus ihm bezieht.[41]

So wird aus der konkreten Person, »dem unidirektionalen Schöpfer eines Werkes«, das theoretische Gespenst der »Figur(ation) einer relationalen Wechselbeziehung zwischen Text und auktorialer Instanz«.[42] Der Autor kehrt zwar zurück, allerdings nur als Figur, als Funktion, als Konstrukt oder als kulturell bedingte Inszenierung.

39 Karl Eibl: ›Wer hat das gesagt?‹ Zur Anthropologie der Autorposition. In: Scientia Poetica 17.1 (2013), S. 207-229, hier S. 208.

40 Martina Wagner-Egelhaaf: Autorschaft und Skandal. Eine Verhältnisbestimmung. In: Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierungen. Band 1, hg. von Andrea Bartl und Martin Kraus, unter Mitarbeit von Kathrin Wimmer, Würzburg 2014, S. 27-26, hier S. 29.

41 M. Wagner-Egelhaaf: Autorschaft und Skandal, S. 29.

42 M. Wagner-Egelhaaf: Autorschaft und Skandal, S. 29.

Schlüsselromanereignisse dagegen zeigen eine ›natürliche‹ Form des Biographismus, die, trotz aller Anstrengungen didaktischer Gegensteuerungsversuche, nach wie vor die ›Laien-Lektüre‹ literarischer Texte zu bestimmen scheint.[43] Die autorspezifischen Dogmen der Literaturwissenschaft werden in diesem Fall (oft auch von professionellen Lesern) konsequent unterlaufen. Es werden, so könnte man sagen, ›verbotene Fragen‹ gestellt: ›Wer ist der Autor?‹ ›Welche Erfahrungen, welches Wissen des Autors spiegelt sich in dem vorliegenden Werk wider?‹ ›Welche Motive treiben den Autor, was bezweckte er mit seinem Werk?‹ Das lustvolle ›Spiel der Autorensuche‹, das nach dem Erscheinen von Dannenbergs *Das bleiche Herz der Revolution* gespielt wurde und die zahlreichen ähnlich gelagerten Fälle deuten an, dass die Rezipienten außerhalb des akademischen Feldes nicht die gleichen Skrupel plagen wie die Teilnehmer an literaturwissenschaftlichen Autorschaftsdebatten. Nicht-professionelle Leser interessieren sich nach wie vor dafür, wer der Urheber eines literarischen Werkes ist, und sie scheinen wenige Probleme damit zu haben, je nach Indizienlage, die Lebensgeschichte des Autors, seine politischen Ansichten oder sein künstlerisches Temperament in den Werken wiederzufinden.[44]

43 Das zeigt sich auch an der steigenden Beliebtheit von Autorenbiographien – ein Umstand, den Hannelore Schlaffer in einem resümierenden Artikel für die *Neue Zürcher Zeitung* analysiert hat. Hier listet sie zunächst die Menge an Neuerscheinungen auf, um dann die kulturkritische Diagnose anzuschließen, dass durch das Interesse am Leben der Autoren das Interesse an deren Werken gelitten habe. Vgl. Hannelore Schlaffer: Sehnsucht nach Echtheit. In: Neue Zürcher Zeitung vom 17.4.2013: »Durch das Interesse für die Person schwindet die für das Werk. Viele Verlage haben Gesamtausgaben, die sie früher von Dichtern im Programm hielten, aufgegeben zugunsten von deren Biografie.« Das Interesse an Biographien wird zudem auf eine Fiktionsmüdigkeit des Publikums zurückgeführt: »Die Biografie setzt die Authentizität des Lebens gegen die Fiktion der Literatur. Nicht die Ausschweifung von Phantasie und Poesie, sondern der Nachruhm heiligt den Alltag – auch den des Lesers, der sich damit beschäftigt.«

44 Vgl. Kap. 2.4.

5.2 Der Mord des Autors I: Thomas Steinfeld gegen Frank Schirrmacher

In der Diskussion um Sophie Dannenbergs *Das bleiche Herz der Revolution* fällt eine Formulierung ins Auge, die sich als wiederkehrender Vorwurf im Diskurs um Schlüsselromane etabliert hat. Klaus Harpprecht spricht in seiner Rezension zwei bekannte Autoren vom Verdacht der Autorschaft frei, da es keinem von beiden zuzutrauen sei, den in der Figur Mueller-Skripski karikierten Jürgen Habermas »mit solch brutaler Verlogenheit zu meucheln«.[45] Dass ein Roman oder eine literarische Figur dazu dienen kann, eine reale Person zu ›meucheln‹, erscheint vor dem Hintergrund autonomistischer Fiktionalitätskonzepte frappierend – selbst dann, wenn man die metaphorische Übertreibung in Rechnung stellt.

In Bezug auf den Sonderfall des Schlüsselromans wird dieses Problem allerdings virulent, gerade weil die Gattung sich im negativen wie im positiven Sinne durch ihr Potential charakterisieren lässt, reale Personen mit literarischen Mitteln zu attackieren. Die Vorstellung, dass ein Roman eine Waffe sein kann, macht die Frage danach unumgänglich, wer diese Waffe auf wen richtet und aus welchen Gründen.[46] Solche Fragen nach der Intention, der Funktion und den psychologischen Motiven, die hinter einer konkreten Attacke in Romanform stehen, rücken die *Person* des Autors in den Mittelpunkt der Diskussion.

Das zeigt sich besonders in Fällen tatsächlicher literarischer Meuchelmorde, dort nämlich, wo der Tod einer literarischen Figur als mörderische Wunschphantasie ihr reales Vorbild treffen soll. Im August 2012 veröffentlichte Richard Kämmerlings in der *Welt* unter dem Titel »Tod eines Kritikers« ein Kabinettstück feuilletonistischer Detektivarbeit. Anlass war die Publikation des zunächst unverdächtig scheinenden Schweden-Krimis *Der Sturm* des bis dahin unbekannten Autors Per Johansson. Der im S. Fischer Verlag erschienene Roman verfügte über eine kurze Autorbiographie, die den Verfasser als 1962 in Malmö geborenen Elektrotechniker vorstellte, der seit den 1990er Jahren in Berlin lebt.[47] Diese Vita allerdings, mutmaßte Kämmerlings, erweise sich bei näherer Be-

45 K. Harpprecht: Sophie Dannenberg entführt uns in den brodelnden Wahnsinn von 1968.

46 Vgl. Kap. 7.

47 Per Johansson: Der Sturm, übers. von Alexandra Grafenstein, Frankfurt a.M. 2012. Zu *Der Sturm* vgl. die kurze Auseinandersetzung in G.M. Rösch: Schlüsselromane in der Gegenwartsliteratur, S. 227-236.

trachtung als Fälschung. Der Name Per Johansson sei ein unmarkiertes Pseudonym, hinter dem sich ein deutscher Insider des Kulturbetriebs verberge.[48]

Ausgangspunkt dieses Verdachts war die Figur des Mordopfers in *Der Sturm*. Zu Beginn der Handlung wird die entstellte Leiche Christian Meiers in einer Scheune gefunden. Übrig geblieben sind nur noch die Beinstümpfe, die in edlen Schuhen der Marke ›Hutmacher‹ stecken. Der Rest des Körpers wurde von Dachsen zerfressen. Der Tote erweist sich als Chefredakteur einer Zeitung, »die in ganz Deutschland gelesen wird«.[49] Die Handlung folgt genretypisch der sukzessiven Beantwortung der Frage, wer Christian Meier ermordet hat und wie der erschlagene Körper des Großjournalisten in der Scheune eines Bauernhofs im schwedischen Schonen enden konnte. Was Kämmerlings aber viel stärker interessiert, sind die offenkundigen Ähnlichkeiten, welche die Figur mit einem realen deutschen Chefredakteur aufweisen. Um seinen Verdacht plausibel zu machen, trägt er einige Indizien zusammen:

> Dieser Mann, der im Roman Christian Meier heißt, war ein ›journalistisches Genie‹, einer, ›der die Stimmung der Zeit in Worte fassen konnte, der ein großes Publikum beschäftigte, im Guten wie im Bösen‹. Und wenn dann noch aufgelistet wird, was dieser Mann so veröffentlicht hat – ›weltumspannende Fantasien über die Macht der Netzwerke, die Zukunft der Roboter und die Allmacht der Gentechnik‹ – muss dem deutschen Zeitungsleser spätestens klar werden, wer hier gemeint ist: Der Mann mit den Schuhen von Hutmacher trägt unverkennbar Züge von Frank Schirrmacher, dem für das Feuilleton zuständigen Herausgeber der ›FAZ‹.[50]

Dieser Verdacht wird von Kämmerlings umfassend begründet. Die Ähnlichkeiten finden sich zum einen in den oberflächlichen Eigenschaften, welche die Figur und ihr angebliches Vorbild teilen: dass Meier und Schirrmacher beide Chefredakteure großer deutscher Zeitungen sind, oder dass sie beide Bücher zu Themen wie Gentechnik und Netzwerken geschrieben haben. Zum anderen finden sich verräterische Ähnlichkeiten in Bezug auf die Persona Schirrmachers, auf Charaktereigenschaften, die ihm als Figur des öffentlichen Lebens nachgesagt werden. Kämmerlings zitiert eine Einschätzung aus dem Roman, um deutlich zu machen, wie stark *Der Sturm* den Mythos des neurotischen, überlebensgroßen Blatt-

48 Richard Kämmerlings: Tod eines Kritikers. In: Die Welt vom 14.8.2012.
49 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.
50 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.

machers, der sich um Schirrmacher entwickelt haben soll, aufgreift: »ein großer Prophet und ein kleiner Zauberer, eine Kassandra und ein Politiker, ein Intellektueller und ein Geschäftsmann, und alles zugleich, so wie der ›Bel Ami‹ von Maupassant und ›Citizen Kane‹ von Orson Welles, nur in unsere Zeit übertragen und vielleicht noch viel größer.«[51] Diese Indizienlage begründet für Kämmerlings den Verdacht, dass es sich bei *Der Sturm* um einen Schlüsselroman handelt, der die Person Frank Schirrmachers aufs Korn nimmt.

Spätestens hier müssten sich dann auch Zweifel an der Autorschaft ergeben. Angesichts der deutlichen Ähnlichkeiten von Meier und Schirrmacher beginne sich der Leser nämlich zu wundern, »was einen unbekannten schwedischen Debütautor so an Frank Schirrmacher reizen mag, dass er ihn als Vorbild für eine Romanfigur nimmt, der er einen so hässlichen Tod andichtet«.[52] Warum sollte sich ein solcher Autor »derart manisch« an der Person eines deutschen Chefredakteurs abarbeiten? Bemerkenswert ist in diesem Fall vor allem, dass Kämmerlings den Prozess seines Verdachtschöpfens von der konkreten Lektüre ausgehen lässt. Erst die Erkenntnis, dass es sich um einen Schlüsselroman handelt, legitimiert die Frage, wer der tatsächliche Autor sein könnte. Denn wenn die Figur des Ermordeten auf eine reale Person verweist – und dieser Umstand scheint für Kämmerlings erwiesen –, dann handelt es sich um die Mordphantasie eines realen Autors mit realen Motiven.

So lässt sich erklären, warum Kämmerlings zu Beginn seines Artikels ausgiebig die brutale Darstellung des Leichenfundes aus dem Roman zitiert. Die Schwere der Tat weist in diesem Fall über genrespezifische Fragen nach Geschmacksgrenzen und Darstellungsstrategien des Kriminalromans hinaus. Wer den Mord an einer Figur, die auf eine reale Person anspielt, auf eine solche Art beschreibt, der muss in einem besonderen Verhältnis zu dieser Person stehen, muss realweltliche Motive haben, die ihn dazu verleiten konnten, den Tod dieser Person zu imaginieren und öffentlichkeitswirksam in Szene zu setzen. Und dass den tatsächlichen Autor von *Der Sturm* eine obsessive persönliche Abneigung gegen Frank Schirrmacher und seine Zeitung umtreibt, ist für Kämmerlings offenkundig: »Zu behaupten, dass sich der Autor Per Johansson auffällig viel mit dem (natürlich nicht namentlich genannten) ›FAZ‹-Feuilleton befasse, ist stark untertrieben. Er scheint regelrecht besessen davon.«[53]

51 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers. Vgl. P. Johansson: Der Sturm, S. 98. Zitiert werden im Roman an dieser Stelle die Nachrufe auf den toten Journalisten.
52 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.
53 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.

Die Feststellung, dass in einem literarischen, vorgeblich fiktionalen Text eine reale Person attackiert wird, legitimiert die Frage nach dem Urheber dieser Attacke. Kämmerlings verwendet, im Sinne seiner wirkungsvollen Dramatisierung, die Metapher der »Rasterfahndung«. Der Autor müsse ein besonderes Verhältnis zu Schweden haben, sich gut mit Kriminalromanen auskennen und ein Bob-Dylan-Liebhaber sein (der Protagonist in *Der Sturm*, der Lokaljournalist Ronny Gustafsson, zitiert dessen Songtexte). Schließlich müsse er »zum ›FAZ‹-Herausgeber Frank Schirrmacher in einem besonderen und emotional spannungsreichen Verhältnis stehen«.[54] Die biographistische Spurensuche setzt also bei Referenzen an, die im Roman angeboten werden.

So kommt Kämmerlings zu der Erkenntnis, dass eigentlich nur Thomas Steinfeld, der Feuilletonchef der *Süddeutschen Zeitung,* als Verfasser des Romans infrage kommt. Dafür spräche auch, dass sich auf der Rückseite des Romans eine überschwängliche Empfehlung des türkischen Literaturnobelpreisträgers Orhan Pamuk befindet, der, wie Kämmerlings spöttisch feststellt, den Roman gar nicht gelesen haben kann: »In welcher Sprache Pamuk den Roman wohl gelesen haben mag? Auf Deutsch? In der schwedischen Originalfassung?«[55] Steinfeld habe Pamuk in Deutschland stark gefördert und es stehe zu vermuten, dass dieser sich dafür mit einem ›Blurb‹, einem positiven Einschätzungszitat zur Vermarktung eines Buches, erkenntlich gezeigt habe.[56] Der eigentliche Autor von *Der Sturm* war damit enttarnt, und tatsächlich musste Steinfeld kurze Zeit später zugeben, den Roman gemeinsam mit einem Freund, dem Arzt Martin Winkler, verfasst zu haben. Der Autor Per Johansson sowie die Übersetzerin Alexandra Grafenstein erwiesen sich als Erfindungen.

Bemerkenswert ist zunächst die Art und Weise, wie Kämmerlings die Autorschaft Steinfelds beurteilt. Denn die Tatsache, dass durch den Roman der reale Frank Schirrmacher angeblich geschädigt werden sollte, lässt die Frage nach den Motiven des realen Autors Thomas Steinfeld aufkommen. Für Kämmerlings ist diese Frage klar zu beantworten – es handelt sich um einen Racheakt: »Härter als in diesem Schlüsselroman hat öffentlich noch niemand Schirrmacher angegriffen, jedenfalls niemand auf Augenhöhe: Ein Denkmalsturz im Schafspelz des harmlosen Krimis. Ein

54 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.
55 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.
56 In der Erstausgabe wird Pamuk auf dem Klappentext mit den Worten zitiert: »Der beste und intelligenteste Kriminalroman, den ich seit Jahren gelesen habe.« Vgl. P. Johansson: Der Sturm.

Unterhaltungsroman als Racheakt.«[57] Die Möglichkeit des Schlüsselromans, unter dem ›Schafspelz‹ der Fiktionalität einen Kollegen zu schädigen, sei in vollem Maße umgesetzt worden. Dazu käme der Schutz des unmarkierten Pseudonyms, das es dem Autor erst recht erlaubt hätte, besonders brutal mit Schirrmacher abzurechnen: »Nur in der sicheren Deckung einer Autorenmaske lassen sich solche Bosheiten verbreiten und alte Rechnungen begleichen. Da ist der Mord nur der symbolische Höhepunkt der Hassorgie.«[58]

Damit steht die Frage nach der Intention des Autors im Mittelpunkt der Diskussion um den Roman. Das Werk kann, folgt man Kämmerlings, nur noch vor dem Hintergrund der Aussageabsicht Steinfelds gelesen werden. Dieser anlassbezogene Intentionalismus geht über die einfache Frage danach, ›was uns der Autor sagen wollte‹, hinaus und fragt nach der realweltlichen Instrumentalisierung eines literarischen Textes, nämlich danach, was der Autor bezwecken wollte. Liest man *Der Sturm* als Schlüsselroman, so beschränkt sich die Aussageabsicht, gewissermaßen die ›These‹ des Romans darauf, dass Frank Schirrmacher alias Christian Meier einen monströsen Egoisten mit zweifelhaften Moralvorstellungen darstellt. Kämmerlings zitiert einige inkriminierende Stellen, die – wäre der Vorwurf des Schlüsselromans zutreffend – die Person Schirrmacher auch sexuell verleumden: So soll sich Chefredakteur Christian Meier in Chatforen herumtreiben, »in denen es offenbar vor allem um Kontakte zwischen älteren Männern und sehr jungen Frauen ging«.[59] Ihm wird außerdem von der Figur Lorenz Winkler, Germanist und Kapitalismusexperte,[60] vorgeworfen, regelmäßig Bordelle zu frequentieren: »Außerdem ging er ja, was jeder wusste, in den Puff. Das passte zu ihm.«[61]

Die charakteristischen Verletzungspotentiale des Schlüsselromans kommen damit in *Der Sturm* vollständig zur Anwendung. Da der Autor durch seine obsessive Beschäftigung mit der Person Schirrmachers zumindest nahelegt, ein Insider des Feuilletonbetriebs zu sein, kann der eingeweihte Leser dementsprechend davon ausgehen, mit Insiderwissen versorgt zu werden. Damit ist der Tatbestand der *Indiskretion* erfüllt. Zudem muss sich der Leser aber – akzeptiert er einmal, dass die Figur Christian Meier auf die Person Frank Schirrmacher anspielt – bei jedem Aspekt der Charakterisierung fragen, ob es sich um eine reale Eigenschaft oder

57 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.
58 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.
59 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.
60 Diese Figur beruht laut Kämmerlings auf dem Germanisten Joseph Vogl.
61 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.

um ein Produkt der poetischen Lizenz handelt. Imaginiert man den Lektürevorgang, so wären mögliche Fragen, die sich bei der Rezeption von *Der Sturm* aufdrängen: ›Treibt sich Schirrmacher wirklich auf diesen Foren herum? Geht er wirklich in Bordelle? Ist er wirklich ein egomanes Scheusal?‹ Der Roman ist also in der Lage, *Verleumdungen* zu begehen. Und diese Fragen bleiben für den Betroffenen auch dann unangenehm, wenn es sich klar um fiktive Ergänzungen handelt. Da der Leser davon ausgehen muss, dass trotzdem eine reale Person gemeint ist, werden sie auf einem höheren Abstraktionsniveau reformuliert: ›Was meint der Autor, wenn er Schirrmacher andichtet, er wäre regelmäßiger Besucher von Bordellen, obwohl bekannt ist, dass das nicht stimmen kann?‹ Die faktualisierende Rezeption eines Schlüsselromans muss die Aspekte einer Figur, die nur ›im übertragenen Sinne‹ gemeint sein können, auf die vorbildgebende Person zurückbeziehen. Insofern erscheint *Der Sturm* als besonders perfides Exemplar einer an sich schon als perfide bekannten Gattung. Kämmerlings verwendet die Metapher des ›Doppelmordes‹, um die Brutalität zu evozieren, mit der die Verletzungsmöglichkeiten des Schlüsselromans in diesem Text zur Geltung kommen: »Hier glaubt jemand, seine Ehre zu verteidigen, mit einem doppelten Mord: einem fiktiven Schaufelhieb und einem realen Rufmord.«[62]

Wenn es sich aber tatsächlich um eine Frage der Ehre handelt, so stellt sich die Frage nach den individuellen Motiven des Autors: Warum beging Steinfeld, gleichsam die Waffe des Romans hinterrücks schwingend, seinen literarischen Anschlag auf den realen Schirrmacher? Kämmerlings erstellt ein regelrechtes Psychogramm des Autors und führt dessen obsessive Abneigung gegen Schirrmacher auf alte Rivalitäten zurück. Steinfeld habe 2001 das Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* unter Schirrmacher »im Zwist« verlassen.[63] Die Erfolge Schirrmachers als Diskursbeherrscher und Themensetzer hätten Steinfeld, der sich ebenfalls als »Deuter unserer Gegenwart« begreife, »immer tiefer in ein nicht nur publizistisches, sondern auch persönliches Konkurrenzverhältnis getrieben«.[64] Damit bekommt der Roman zum einen den Charakter einer

62 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.

63 Drei leitende Redakteure waren zu Jahresbeginn 2001 von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zur *Süddeutschen Zeitung* abgewandert: Neben Thomas Steinfeld noch Ulrich Raulff und Franziska Augstein. Als Gründe wurden der als autoritär empfundene Führungsstil Schirrmachers genannt und die Öffnung des Feuilletons für naturwissenschaftliche Debatten (z.B. Gentechnik). Im *Spiegel* wurde die Affäre in einem Artikel vom 12.2.2001 maliziös kommentiert, vgl. Thomas Tuma: Ratz ›FAZ‹. In: Der Spiegel vom 12.2.2001.

64 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.

Überbietung. Zum anderen fungiert er als Instrument später Rache für die Demütigungen eines ehemaligen Vorgesetzten.

Dieses Motiv glaubt Kämmerlings »an einer unauffälligen Stelle« im Roman zu finden. Hier fragt der Protagonist Ronny den Betriebsinsider Lorenz Winkler, ob der Mord an Christian Meier nicht vielleicht von einem seiner Untergebenen aus Rache für etwaige Demütigungen verübt worden sei. Die Antwort Winklers im Roman wird von Kämmerlings suggestiv zitiert: »Kann sein. Glaube ich aber auch nicht. Die Leute ducken sich doch eher, und wenn es überhaupt nicht mehr geht, dann gehen sie woandershin. Oder gibt es das heute noch, ich meine, moderne Menschen, die meinen, ihre Ehre verteidigen zu müssen?«[65] Genau an dieser Stelle vermutet Kämmerlings die Antwort auf die Frage, warum Steinfeld den Roman geschrieben hat. *Der Sturm* erscheine als nachgeholte Vergeltung für Schirrmachers Kränkungen, die, wenn auch nur in literarischer Form, das vormalige ›Wegducken‹ kompensieren soll. Zudem seien, wie im Fall des zehn Jahre zuvor erschienenen *Tod eines Kritikers* von Martin Walser, auch andere tieferliegende psychologische Beweggründe festzustellen. Im »Vernichtungsakt« liege ebenfalls eigentlich eine »Brautwerbung« verborgen: »eine Sehnsucht nach Anerkennung, nach Heilung einer immer noch offenen Wunde.«[66]

An Kämmerlings' psychologischer Erklärung der Motive Steinfelds lässt sich die Intensität des Biographismus illustrieren, die im Fall eines Schlüsselromanereignisses alle anderen Formen der Rezeption verdrängt. Das Blickfeld des Literaturjournalisten verengt sich auf Fragen nach den persönlichen Motiven des Autors und nach seinem persönlichen Verhältnis zu den Schlüsselromanfiguren. Das Interesse an den formalen Aspekten beschränkt sich darauf, herauszuarbeiten, wie der Autor literarische Mittel einsetzt, um die konventionellen Ziele des Schlüsselromans (Indiskretion und Verleumdung) zu erreichen und die eigenen Spuren zu verwischen. Kämmerlings betreibt durch seinen Artikel die charakteristische *Biographisierung* der Schlüsselromanrezeption. Als Äquivalent zum Prozess der Faktualisierung, die stattfindet, wenn ein vorgeblich fiktionaler Text mit dem Vorwurf konfrontiert wird, Referenzen auf die Alltagswirklichkeit anzubieten, führt der Prozess der Biographisierung dazu, dass Fragen nach der Persönlichkeit des Autors ein privilegierter Status in der Interpretation eines Werkes zugemessen wird.

Das zeigt sich auch in Bezug auf die Pseudonymität von *Der Sturm*: Der Autor, von dem als Schöpfer eines literarischen Werkes eigentlich

65 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.
66 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.

verlangt wird, seine eigene Person zu verleugnen und hinter die autonomen Schöpfungen seiner Narration zurückzutreten, wird als ›befangen‹ enttarnt. Und diese Enttarnung bedeutet, dass der Autor, der sich hinter einem Pseudonym verbirgt, ans Licht der Öffentlichkeit gezerrt werden kann. Unter anderen Umständen hätte das Pseudonym die Neutralität und Selbstaufgabe des Autors sogar unterstützen können; nicht aber im Fall von *Der Sturm*, wo der Verdacht des Schlüsselromans die ›Autorenmaske‹ als Instrument der Verantwortungsabwehr in einer Vendetta überführte. Zumal sich der Autor, glaubt man dem von Kämmerlings entworfenen Psychogramm, selbst immer wieder zu erkennen gibt und so den Verdacht nahelegt, er wolle entdeckt werden: »Wer mit seiner Tat ein Zeichen setzen will, spekuliert auf Entdeckung.« Verletzend sei der Roman ja erst, »wenn der wahre Absender bekannt ist«.[67] Biographisierung erscheint also nicht nur als Rezeptionseffekt, sondern als bewusste oder unbewusste Wirkungsabsicht des Autors, dessen literarischer Mord nur dann ganz gelingen kann, wenn er das Wissen über den Urheber diskursiv verbreitet.

Die schadenfrohe Berichterstattung, die der Enthüllung folgte, beschäftigte sich fast ausschließlich mit den forensischen und psychologischen Aspekten des Skandals. Zunächst musste sich Steinfeld schon einen Tag nach der Veröffentlichung von Kämmerlings' Artikel öffentlich in einer Erklärung an die Nachrichtenagentur *dpa* zu seiner Verfasserschaft bekennen.[68] In der Erklärung, die im Ton defensiver Verärgerung gehalten ist, wird zu Beginn darauf hingewiesen, dass sich hinter dem Pseudonym Per Johansson tatsächlich ein Autoren-Duo verberge, zu dem auch Steinfeld selbst gehöre. Diesem Duo sei es allein darum gegangen, »mit Ernst, Können und Humor einen guten Kriminalroman zu schreiben«. Alle Figuren seien »daher« fiktiv. Zudem hätten einige Kollegen den Roman gegengelesen, bevor man das Manuskript an den Verlag geschickt habe, und keiner von diesen Testlesern sei auf den Gedanken gekommen, »es könne sich bei diesem Buch um einen Schlüsselroman handeln«. Bei der Figur des Chefredakteurs handele es sich um »eine abstrakte, idealtypische Gestalt«. Der Versuch, diese Figur identifizieren zu wollen und zu behaupten, damit den »Roman und sein Motiv entlarvt zu haben«, widerspreche »den Grundlagen des Umgangs mit fiktiver Literatur«.[69]

67 R. Kämmerlings: Tod eines Kritikers.

68 Thomas Steinfeld: In eigener Sache. Im Wortlaut unter: http://www.zeit.de/2012/34/Krimi-Per-Johansson-Frank-Schirrmacher#erklaerung-steinfeld-2-tab.

69 T. Steinfeld: In eigener Sache.

Diese Erklärung enthält alle konventionellen Verteidigungsstrategien gegen den Vorwurf, einen Schlüsselroman geschrieben zu haben. Hingewiesen wird etwa auf die literarischen Qualitäten des eigenen Werks – das eigentliche Motiv des Schreibens. Dahinter steht die Vorstellung, dass ein Roman nur entweder als faktuale Intervention oder mit der Hoffnung auf ästhetische Könnerschaft verfasst werden kann. Erst vor dem Hintergrund dieses effektiven autonomistischen Dogmas wird klar, wie Steinfeld kurzerhand behaupten kann, die Absicht, einen guten Kriminalroman zu schreiben, mache *daher* die Figuren fiktiv. Als Kronzeugen werden einige nicht weiter benannte Kollegen angeführt, die keine Anzeichen für einen Schlüsselroman erkennen zu können glaubten. Der Interpretation Kämmerlings' wird also eine autoritative Menge konkurrierender Lektüren entgegengesetzt, wodurch dessen Lesart in den Bereich feuilletonistischer Verschwörungstheorien verbannt werden soll. Zu den geläufigen Argumenten der Verteidigung gehört auch der Verweis auf das Typische der Figur. Beteuert wird die Literarizität des Romans, der eine exemplifikationserfassende Lesart verlangt, um dem universalen Kern des Werkes überhaupt gerecht zu werden. Schließlich wird umstandslos noch einmal auf das geltende Regelwerk des professionellen Lesens verwiesen, an das Kämmerlings sich mit seinem Artikel nicht gehalten habe. Für die Biographisierung des Romans wird also der Entschlüsseler allein verantwortlich gemacht.

Mit Steinfelds Erklärung war der Frontverlauf der Kontroverse vermessen: Hatte der Autor beim Entwerfen der Figur Christian Meier den realen Schirrmacher tatsächlich im Visier? Oder beruhte der Verdacht allein auf der denunziatorischen Paranoia eines einzelnen Kulturjournalisten? Eine der ersten Wortmeldungen kam von Iris Radisch, die die Debatte in der *Zeit* unter dem Titel »Schirrmacher in Schweden« süffisant kommentierte. Gleich zu Beginn ihrer Stellungnahme bekennt sie sich dazu, allein wegen der diskursiven Biographisierung der Rezeption überhaupt Interesse an der Causa entwickelt zu haben. Kriminalromane dieser Art seien normalerweise kein Gegenstand des Feuilletons und befänden sich – was damit impliziert ist – weit außerhalb des Interessensbereichs von Kulturjournalisten.

Faszinierend sei vor allem der skandalöse Kontext des Romans: »Die mysteriösen Vorgänge um diesen Krimi sind selbst ein Krimi, mit allem, was dazugehört: einem Detektiv, einem Opfer, einem Verdächtigen und einem Tatmotiv.«[70] Seitdem dieser »Feuilletonkrimi« publik gemacht wurde, beschäftigten vor allem drei Fragen die Kulturwelt, nämlich ob

70 Iris Radisch: Schirrmacher in Schweden. In: Die Zeit vom 16.8.2012.

es sich bei Steinfeld tatsächlich um den Autor handele, ob Schirrmacher mit der Figur des Christian Meier gemeint sei und, wenn das der Fall sein sollte, welche Motive den Autor getrieben haben könnten: »Was hat Thomas Steinfeld sich dabei gedacht?«[71] Die erste Frage war am Vortag bereits durch die Stellungnahme Steinfelds beantwortet worden. Damit wurde vor allem die zweite Frage bedeutsam, nämlich ob Schirrmacher im Roman eine Rolle spiele. Das Dementi des Verlags und des Autors wird von Radisch mit einem ironischen Abwinken quittiert. Es sei »unwahrscheinlich«, dass das Buch keinen Schlüsselroman über den Herausgeber der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* darstelle:

> Das Mordopfer ist ein deutscher Chefredakteur um die fünfzig, der sich vornehmlich für Gentechnik, Bevölkerungsschwund und den Finanzmarkt interessiert und zu diesen Themen drei Bücher verfasst hat – ›immer so auf der Grenze zwischen dem, was man gerade noch vertreten kann, und dem nackten Wahnsinn‹. Ohne den deutschen Chefredakteuren zu nahe treten zu wollen, muss man sagen: So einen gibt es nur einmal.[72]

Für Radisch ist der Schlüsselromanvorwurf erwiesen. Ähnlich wie Kämmerlings führt sie die Themen und Bücher des fiktiven Journalisten als Beweis für eine offenkundige Parodie Schirrmachers ins Feld. Damit bleibt allein die dritte Frage, das Rätsel der Beweggründe für diesen literarischen Mord, weiterhin brisant, wie Radisch lakonisch anmerkt: »Bleibt die letzte Frage nach dem Motiv.« Auch Radisch findet es naheliegend, »die Bluttat für einen Racheakt zu halten« – und wie Kämmerlings verweist sie auf den Exodus Steinfelds und seiner Kollegen aus dem Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vor zehn Jahren. So manche Kränkung hätte Steinfeld damals wohl mit nach München genommen.[73]

Neben dem etablierten Motiv der Rache vermutet Radisch hinter der elaborierten Autorfiktion und den skandalträchtigen Referenzangeboten zusätzlich einen »Bestseller-Plan« – einen Versuch also, die Verkaufszahlen von *Der Sturm* durch bewusste Skandalisierung anzukurbeln. Dieser Verdacht, es könne sich um eine geschickte Strategie der Aufmerksamkeitserzeugung handeln, findet sich in zahlreichen Wortmeldungen zum Skandal wieder.[74] So im *Spiegel*, wo die Autoren Lothar Gorris

71 I. Radisch: Schirrmacher in Schweden.

72 I. Radisch: Schirrmacher in Schweden.

73 I. Radisch: Schirrmacher in Schweden.

74 Etwa bei Thomas Wörtche: Feuilletonistischer Fidelwipp. In: die tageszeitung vom 25.8.2012, wo spöttisch vermerkt wird: »Das PR-Skript für das

und Wolfgang Höbel zunächst auf die Erzählbarkeit und Pressetauglichkeit der Geschichte eingehen. Wie bei Radisch wird auch hier der Skandal – mit der entsprechenden Rollenverteilung – im Stil eines Kriminalfalls erzählt: »Die Leiche, das ist Frank Schirrmacher, Mitherausgeber der ›Frankfurter Allgemeinen‹. Der Täter, das ist Thomas Steinfeld, Feuilleton-Chef der ›Süddeutschen Zeitung‹.«[75] Täter und Opfer (und bei Radisch noch der ›Detektiv‹ Kämmerlings) – daraus ergibt sich ein Narrativ, das sich gut erzählen lässt: »Es ist eine schöne Geschichte. Sie war überall zu lesen in der vergangenen Woche, sie hat den Kulturteilen so viel Freude bereitet wie lange nichts.«[76]

Auch diese Selbstreferenzialität ist typisch für den Skandal um *Der Sturm*. Tatsächliche moralische Empörung über die angebliche Attacke auf Schirrmacher fand sich eigentlich nur in Kämmerlings' Artikel.[77] Die restlichen Reaktionen waren geprägt von einem zur Schau gestellten Zynismus, der durchaus in der Lage sein wollte, einen gelungenen Coup zu würdigen. Gorris und Höbel vermerkten mit einer gewissen Bewunderung: »Und natürlich ist es auch eine schöne Geschichte, weil sie zeigt, wie einfach es ist, einen Literaturskandal zu entfachen.«[78] Es handelt sich demnach um einen feuilletonistischen Meta-Skandal, bei dem die geringe ethische Fallhöhe in keinem Verhältnis zur medialen Aufmerksamkeit steht. Anhand dieser Äußerungen zeigt sich, dass ein solcher Meta-Skan-

Buch leuchtet neongrell, überdeutlich: eine Kampagne, vorbildlich nach Georg Francks ›Ökonomie der Aufmerksamkeit‹ gestartet, dann der Dynamik der Öffentlichkeit überlassen.«

75 Lothar Gorris und Wolfgang Höbel: Im Dachsbau des Feuilletons. In: Der Spiegel vom 20.8.2012.

76 L. Gorris und W. Höbel: Im Dachsbau des Feuilletons.

77 Eine Ausnahme bezeichnet die Intervention Hans Ulrich Gumbrechts in einem Interview mit dem *Deutschlandfunk*, wo Gumbrecht in Bezug auf die Art, »wie die Leiche geschändet« sei, von einem »Exzess« sprach und den Autor Steinfeld als einen »Mann mit wenigen Konturen bezeichnete«; vgl. Andreas Fanizadeh: Bizarre Behauptungen. In: die tageszeitung vom 24.8.2012. Das eigentliche Interview wurde inzwischen von der Internetseite des *Deutschlandfunks* entfernt, und zwar auf Wunsch des Autors. Hier heißt es in einer kurzen Notiz, Gumbrecht habe der Redaktion mitgeteilt, »dass er Behauptungen über die Motivation der wirklichen Autoren von ›Der Sturm‹ in der gemachten Schärfe und Eindeutigkeit nicht aufrechterhalten kann«. Vgl. http://www.deutschlandfunk.de/gumbrecht-interview.691.de.html?dram:article_id=218353. Dieser Widerruf ist insofern aussagekräftig, als er zeigt, dass die geringe Verletzungsintensität des Romans sich als herrschende Deutung im Diskurs um den angeblichen Skandal durchgesetzt hat.

78 L. Gorris und W. Höbel: Im Dachsbau des Feuilletons.

dal die heitere, fast selbstironische Introspektion des Literaturbetriebs, wie sie im Fall von *Der Sturm* durchgespielt wurde, ermöglicht. Dazu trug sicherlich auch die amüsierte Zurückhaltung Schirrmachers selbst bei, der verlautbaren ließ, »er lese keine schwedischen Krimis«.[79] Demnach hatte sich das Verletzungspotential des Schlüsselromans nicht verwirklichen können, da das angebliche Ziel der Verletzung sich weigerte, verletzt zu sein.

Damit verlagerte sich die Aufmerksamkeit auf den Verfasser selbst und dessen eigene Verletzungen. Der Autor soll Auskunft geben über die Beweggründe seines Schreibens und seine psychologischen Motive – er soll die Verantwortung für seine Erzählung übernehmen. Die konventionelle Verantwortungsabwehr der Fiktionalität wurde im Fall von *Der Sturm* aufgehoben; die Möglichkeit, sich von den Darstellungen des Romans zu distanzieren, konnte Steinfeld nicht mehr in Anspruch nehmen, da der Verdacht einer tatsächlichen Referenz die Regeln, die für faktuale Texte gelten, aktualisierte. So wurde ein eigentümlicher Rechtfertigungsdruck aufgebaut. Gorris und Höbel berichten von einem Interview mit Steinfeld, wo dieser sich über das Schlüsselromanereignis »ernsthaft schockiert« gezeigt habe und sich mit der Stellungnahme zitieren lässt, er sei »total überrascht worden von der Skandalisierung«.[80] Zudem klagt er über die »nervlichen Kosten dieser Skandalisierung« und bezichtigt die Berichterstattung des literarischen Dilettantismus: »Was ihn aber am meisten empöre, sei ›dieser Fanatismus, mit dem ausgerechnet das Feuilleton, das es doch besser wissen müsste, hier Fiktion und wirkliches Leben miteinander vermengt. Der ist der eigentliche Skandal.‹«[81]

Der Artikel im *Spiegel* inszeniert Steinfeld als deutlichen Verlierer des Skandals: als nervlich strapazierten Autor eines Schweden-Krimis, für dessen literarische Qualitäten sich niemand interessiert, und der vergeblich versucht, die Fiktionalität seines Werkes gegen Schlüsselromanlektüren zu verteidigen, die ihn als rachsüchtigen ehemaligen Untergebenen bloßstellen. Andreas Fanizadeh pointiert in der *tageszeitung* die rufschädigenden Konsequenzen für Steinfeld und Schirrmacher: »Der eine steht seither als eitler Psychopath da, der andere als ein in Sexforen chattender Spinner und machtgeiler Opportunist.«[82] Da sich die Unterstellungen des Romans allerdings nicht beweisen lassen und Schirrmacher sich strategisch geschickt aus dem medialen Tumult heraushielt, war es vor allem

79 L. Gorris und W. Höbel: Im Dachsbau des Feuilletons.
80 L. Gorris und W. Höbel: Im Dachsbau des Feuilletons.
81 L. Gorris und W. Höbel: Im Dachsbau des Feuilletons.
82 A. Fanizadeh: Bizarre Behauptungen.

Steinfeld, der als Protagonist des Skandals fungieren musste, gerade weil er auf einem Dementi bestand und so die Spekulationen weiter anheizte.

Fanizadeh etwa versuchte anhand einer textnahen Lektüre des Romans zu zeigen, dass die Ähnlichkeiten zwischen der Figur Christian Meier und dem realen Schirrmacher gar nicht ausreichen würden, um von einem Schlüsselroman sprechen zu können. Fanizadeh stellte sich zwar auf die Seite Steinfelds und konstatierte: »Kämmerlings Beweislage ist literarisch dürftig, Steinfeld/Winklers Roman durchaus lesenswert.«[83] Diese positive Parteinahme multiplizierte allerdings das Wissen um den Skandal und war ein deutliches Zeichen dafür, dass sich überhaupt Parteien formierten, sich also eine Kontroverse abzeichnete, die immer weitere Debattenbeiträge und damit die anhaltende Aktualität des Skandals gewährleisten würde.

Schließlich griff Steinfeld zum letzten Mittel der Verteidigung und behauptete, es handele sich bei der Figur Christian Meier auch um ein Selbstporträt. Im *Focus* ließ er sich mit der Stellungnahme zitieren: »Da stecke ich drin, in hohem Maße«[84] – eine Aussage, die vom Autor des Artikels, Uwe Wittstock, umgehend spöttisch kommentiert wurde, denn immerhin wird die Figur Meier in *Der Sturm* als »journalistisches Genie« bezeichnet: »Sieht sich Steinfeld also als ›journalistisches Genie‹?«[85] Wie sich zeigt, provoziert der Schlüsselromanverdacht in der Rezeption die Frage danach, wer die Vorbilder der Figuren sind – ein Rätsel, das Steinfeld zu lösen versuchte, indem er die eigene Person als Vorbild nahelegte. Sein Anliegen, die Werkherrschaft zurückzugewinnen und die Lektüre vom ›vergifteten‹ Paratext der Unterstellungen Richard Kämmerlings' zu befreien, führte dazu, dass er die Lesart des Schlüsselromans durch eine partiell autobiographische Lesart substituierte.[86]

Es handelt sich um eine Strategie der Verteidigung, die zum einen – wie die Stellungnahme Steinfelds gezeigt hat – die konventionellen fiktionstheoretischen Normen bemüht, die zum anderen aber auch das inkriminierende Urbild durch ein weniger problematisches zu ersetzen versucht. Und natürlich ist die eigene Person, über die man, auch in der Satire, am freiesten verfügen kann, eine naheliegende Wahl: Es ist eben doch ein Unterschied, ob man – im Sinne Marianne Frischs – ›Du Esel‹ oder ›ich Esel‹ sagt.[87] Allerdings werden die zahlreichen unangenehmen Charakterzüge der Figur dann auf den Autor selbst übertragbar.

83 A. Fanizadeh: Bizarre Behauptungen.
84 Uwe Wittstock: ›Krawall und Tote und Sex‹. In: Focus vom 20.8.2012.
85 U. Wittstock: Krawall und Tote und Sex.
86 Zum Konzept des ›vergifteten Paratextes‹ vgl. Kap. 2.1.
87 Vgl. Kap. 3.3.

Wittstock wollte diese Strategie nur ungern gelten lassen. Die Artikel des getöteten Journalisten, »über die Macht der Netzwerke, die Zukunft der Roboter und die Allmacht der Gentechnik«, beschrieben eben doch recht präzise »Themenschwerpunkte Schirrmachers in den vergangenen Jahren«. Zudem ließe sich gegen Ende des Romans eine Stilparodie Schirrmachers ausmachen, in der dessen »dunkel, trommelnde[r] Stil« aufs Korn genommen werde – »kein versehentlicher, sondern ein gezielter Hinweis auf den FAZ-Mann«.[88] Dieser Versuch Wittstocks, den Schlüsselromanverdacht zu beweisen, richtet sich gegen eine geläufige Argumentationsstrategie der Verteidigung, die von Seiten Steinfelds und seiner Advokaten zum Einsatz gebracht wurde: Dem Autor seien die Ähnlichkeiten zwischen seiner Figur und einer Person der Alltagswirklichkeit nur unterlaufen, der kreative Prozess folge den unkontrollierbaren Mechanismen der Inspiration und orientiere sich natürlich auch an der Realität. Die Entschlüsselungen können somit der Spitzfindigkeit des ›Entschlüsselers‹ angekreidet werden.[89] Was Wittstock (ähnlich wie Kämmerlings und Radisch) hier vornimmt, ist nichts anderes, als gegen dieses geläufige Dementi den Gattungsbeweis zu erbringen. Wie bereits angemerkt, beruht die Definition von ›Schlüsselroman‹ auf der Unterscheidung von *Verarbeiten* und *Verschlüsseln*, wobei Letzteres den Nachweis einer Intention erfordert. Nur dort, wo der Autor es darauf anlegt, dass die Vorbilder hinter den Figuren erkannt werden, erscheint die Bezeichnung ›Schlüsselroman‹ legitim.

Indem Wittstock auf die Ähnlichkeiten von Figur und Person hinweist und diese Ähnlichkeiten deutlich herausstellt, begründet er den Verdacht auf Intention und damit den Tatbestand der Verschlüsselung. Je offensichtlicher und das heißt je umfangreicher die Ähnlichkeiten in einem Text vorhanden sind, desto mehr stellt sich die Frage: ›Wie kann der Autor geglaubt haben, dass in der Figur A nicht die Person B wiedererkannt werden würde?‹ Diese Frage steht auch hinter der ironischen Ungläubigkeit, mit der Gorris und Höbel im *Spiegel* die angebliche Naivität Steinfelds kommentieren: Die Bestürzung des Autors (dass er »tatsächlich ernsthaft schockiert« sei) über die Skandalisierung fänden sie doch »überraschend« – vor dem Hintergrund der offenkundigen Ähnlichkeiten zwischen Christian Meier und Frank Schirrmacher.[90]

Schlüsselromane leben von einem Spiel mit dem offiziellen Gattungsdementi und dem inoffiziellen Gattungsbekenntnis – ein Spiel, das sich

88 U. Wittstock: Krawall und Tote und Sex.
89 Zur diskursiven Figur des Entschlüsselers vgl. Kap. 4.1.
90 L. Gorris und W. Höbel: Im Dachsbau des Feuilletons.

in den Raum der Rezeption hinein fortsetzt. Steinfelds Dementi wird in diesem Zusammenhang fast nirgends als ernst gemeinte Abwehr verstanden, sondern im Gestus des ›Eingeweihtseins‹ als Aspekt der Schlüsselromansituation aufgefasst. Gorris und Höbel verweisen auf die Professionalität des Autors und unterstreichen ihren Argwohn, indem sie Zweifel an Steinfelds Kompetenz anmelden: »Die Frage ist nur, ob es nicht eigentlich schlimmer ist, wenn ein Profi wie Steinfeld den Skandal nicht erkennt, den er da gerade, wenn auch angeblich nur zufällig, produziert.«[91]

Wittstock vermochte ebenfalls nicht zu glauben, dass *Der Sturm* unabsichtlich die Eigenschaften eines Schlüsselromans angenommen habe, zumal sich Steinfeld 2005, als der Bundesgerichtshof das Verbot von Maxim Billers *Esra* bestätigte, das Urteil begrüßte, und zwar mit jenen Vorwürfen, die nun seinem *Sturm* zum Verhängnis geworden seien.[92] Damit wird ein gewisses Gattungsbewusstsein des Autors unterstellt, und tatsächlich hatte Steinfeld damals in einer Glosse in der *Süddeutschen Zeitung* geschrieben, verboten worden sei nicht die Kunst an sich, »sondern eine besondere Form des Umgangs mit ihr: Sie darf nicht Waffe sein im persönlichen Umgang von Menschen miteinander. Sie darf nicht der privaten Abrechnung dienen.«[93] Das Buch sei »aus gutem Grund« aus dem Verkehr gezogen worden, da es widerrechtlich die Form des Romans zur Verleumdung und Indiskretion nutze. Wittstock zitiert diesen Artikel Steinfelds und unterstellt ihm so ein gewisses ästhetisches und ethisches Problembewusstsein, welches ihn sensibel für die Gefahren des Schlüsselromans gemacht haben sollte. Hätte der Autor, schreibt Wittstock, »seine selbst ersonnenen Dogmen ernst genommen, er wäre heute um einige Sorgen ärmer«.[94]

Während Steinfeld also im Fall von *Esra* die Instrumentalisierung der Literatur als Waffe verurteilt habe, habe er im Fall von *Der Sturm* diese Waffe selbst geschwungen und sei so »Opfer eines Trends im literarischen Leben Deutschlands« geworden, den er selbst beförderte.[95] Wittstock ergreift Partei in der fortlaufenden Kontroverse um die juristische Problematik des Schlüsselromans: »Immer häufiger werden Romanfiguren hierzulande nicht als literarische Schöpfungen verstanden, sondern als Porträts realer Vorbilder.«[96] Steinfeld habe durch seine Stellung-

91 L. Gorris und W. Höbel: Im Dachsbau des Feuilletons.
92 U. Wittstock: Krawall und Tote und Sex.
93 T. Steinfeld: Das böse Buch und seine Feinde.
94 U. Wittstock: Krawall und Tote und Sex.
95 U. Wittstock: Krawall und Tote und Sex.
96 U. Wittstock: Krawall und Tote und Sex.

nahme gegen Biller das Klima mitgeschaffen, welches jetzt dazu führe, dass sein Roman *Der Sturm* mit Entschlüsselungen behelligt werde. Denn anstatt sich zur Freiheit der Fiktionalität, auch bei Ähnlichkeiten mit realen Personen, zu bekennen, habe er in seiner Attacke auf Biller den Autor und seine Motive zum Thema gemacht, so wie er nun wegen seiner angeblichen Attacke auf Schirrmacher als Autorenpersönlichkeit gegen seinen Willen ins Zentrum der Debatte gerückt worden sei. Wittstock hatte sich bereits 2011 mit einer Monographie *Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht* zu Wort gemeldet, wo er die feuilletonistische und juristische Auseinandersetzung umfassend kommentierte und sich gegen ein neues Klima der Zensur aussprach. Der Fall um *Der Sturm* gab ihm die Möglichkeit, seine Argumente erneut vorzubringen.

Die Diskussion um Steinfelds angeblichen Racheroman erzeugte, wie sich zeigt, diskursive Anschlussmöglichkeiten für die grundsätzliche Kontroverse um die ethische Fragwürdigkeit von Schlüsselromanen und die juristischen Grenzen literarischer Verarbeitung von realen Personen – ohne allerdings die gleiche Intensität moralischer Entrüstung auf beiden Seiten zu entwickeln. So konnte der Fall als burleskes Nachspiel der Skandale um Martin Walsers *Tod eines Kritikers* und Maxim Billers *Esra* inszeniert werden. Insbesondere die Parallelen zu Walsers angeblicher Mordphantasie wurden von zahlreichen Kommentatoren angemerkt. Doch während die Berichterstattung den ›Mord des Autors‹ in *Der Sturm* als Komödie erzählte, wurde, wie ich im Folgenden zeigen werde, das Schlüsselromanereignis um *Tod eines Kritikers* als Tragödie eines unerträglichen moralischen und ästhetischen Versagens in Szene gesetzt.

5.3 Der Mord des Autors II: Martin Walser gegen Marcel Reich-Ranicki

An der kontroversen Rezeption von Steinfelds *Der Sturm* lässt sich veranschaulichen, inwiefern die Diskussion über den ästhetischen Wert und die moralische Angemessenheit von Schlüsselromanen im literarischen Feld der Gegenwart zu einem kulturellen Streitgespräch geworden ist. Einige feste Referenzfälle haben sich entwickelt; so wurde in der Debatte um *Der Sturm* nicht nur auf die juristische Auseinandersetzung um Maxim Billers *Esra* angespielt, sondern auch und vor allem der Vergleich mit Martin Walsers *Tod eines Kritikers* bemüht. Uwe Wittstock stellte in seinem resümierenden Beitrag fest: »Eilig werden in der Literaturszene nun Parallelen gezogen zu dem 2002 erschienenen Roman ›Tod eines Kritikers‹, in dem Martin Walser lustvoll den Mord an einem Journalisten aus-

malt, der stark an Marcel Reich-Ranicki erinnert.«[97] Tatsächlich hatte Richard Kämmerlings den Fall Walser bereits in seinem Enthüllungsartikel (schon im Titel) angesprochen – und zwar mit dem Hinweis darauf, dass Steinfeld sich damals auf die Seite des mutmaßlichen Mörders, nämlich Walser, geschlagen habe. Gemeinsam hätten die beiden Bücher, dass ihnen das außerliterarische persönliche Motiv der Rache für persönliche Kränkungen zugrunde liege.

Auch Manfred Papst wies in der *Neuen Zürcher Zeitung am Sonntag* auf die Ähnlichkeit zwischen den Büchern hin und sparte dabei nicht mit Kritik an beiden Autoren – Walsers *Tod eines Kritikers* sei »ein stinklangweilige[r] Roman« und Steinfelds *Der Sturm* »keinen Schuss Pulver wert«.[98] Diese ästhetische Minderwertigkeit erklärt er damit, dass den Texten persönliche Motive zugrunde liegen: »Nun also wieder die gleiche trübe Geschichte. Auch diesmal menschelt es.« Der Hinweis darauf, dass es ›gemenschelt‹ habe, ist für die autorkritischen Argumente, die der Attacke gegen die beiden Bücher zugrunde liegen, bedeutsam. In Schlüsselromankontroversen wird das ästhetische Bewertungskriterium der persönlichen Distanz starkgemacht, das von den Autoren eine Form emotionsloser Objektivität einfordert – mithin eine Verleugnung ihrer menschlichen Motive beim Schreiben. Wo es im Literaturbetrieb ›menschelt‹, wo der Autor sich als reale Person, mit Rachegelüsten und Verletzlichkeit, zu erkennen gibt, dort finden demnach ästhetische und moralische Fehltritte statt.

Zunächst muss festgestellt werden, dass die beiden Fälle in vielfältiger Weise miteinander verbunden sind, nicht nur in Bezug auf inhaltliche Überschneidungen, sondern auch, was das Personal der Kontroversen angeht: Während Schirrmacher in *Der Sturm* als Opfer des literarischen Mordes herhalten musste, spielte er während der Kontroverse um *Tod eines Kritikers* die Rolle des Klägers. Steinfeld, der mutmaßliche Täter im Jahr 2014, stand 2002 an der Spitze der Verteidiger Walsers.[99] Er hatte

97 U. Wittstock: Krawall und Tote und Sex.

98 Martin Pabst: Saure Gurken. In: Neue Zürcher Zeitung am Sonntag vom 19.8.2012.

99 Die Causa ist inzwischen in ihren komplexen Windungen umfassend dokumentiert und soll hier nur in Bezug auf die Probleme des Schlüsselromans behandelt werden. Eine übersichtliche Darstellung findet sich bei Martin N. Lorenz: Auschwitz drängt uns auf einen Fleck. Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser, Stuttgart/Weimar 2005, S. 79-220. Zum Skandal um *Tod eines Kritikers* vgl. zudem Franz Loquai: Karnevaleske Demaskierung eines Medienclowns. Martin Walsers ›Tod eines Kritikers‹ als Lehrstück über den Kulturbetrieb. In: Der Ernstfall. Martin Walsers ›Tod eines Kritikers‹, hg. von Dieter Borchmeyer und Helmuth Kiesel, Hamburg 2003,

Schirrmachers Verhalten, den unveröffentlichten Roman in einem offenen Brief an den Autor anzugreifen, in der *Süddeutschen Zeitung* scharf kritisiert. Walser habe das Manuskript persönlich an die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* übergeben und damit ein Vertrauen gezeigt, das durch Schirrmachers Brief verletzt worden sei. Die Zeitung habe »die Exklusivität ihrer Lektüre – denn es gab noch keine ›Fahnen‹, nur das noch nicht druckfertige Manuskript – verwendet, um ein öffentliches Urteil zu fällen, das mangels Kenntnisstand von keinem anderen überprüft werden konnte«.[100] Diese Manöverkritik ging mit einer Konkurrenzlektüre Steinfelds einher, die behauptete, Walsers Roman sei in keiner Weise »rassistisch«. Steinfeld richtete Schirrmachers Mordvorwurf gegen ihn selbst: »Was Martin Walser in diesen Tagen widerfährt, ist der Versuch eines politischen Rufmordes.«[101]

Die Frage danach, wer wen virtuell ermordet habe, spielte eine wichtige Rolle in der Diskussion um *Tod eines Kritikers* – und nicht nur dort: Der Roman selbst reflektierte spielerisch das ethische Problem des literarischen Meuchelmords und bediente sich dabei der suggestiven Techniken autobiographischer Andeutungen. Das führte dazu, dass von Anfang an die Akteure außerhalb der Narration im Mittelpunkt der Kontroverse standen. Denn auch in diesem Fall verlangte der skandalöse Tatbestand eines literarischen Mordes nach einem Täter. Für Schirrmacher, der den Skandal mit seinem offenen Brief vom 29. Mai 2002 ins Rollen gebracht hatte, war Martin Walser als dieser Täter überführt – und das Vergehen war gravierend. Schirrmachers Anklage bedient sich großzügig der Metaphorik körperlicher Gewalt. So heißt es schon zu Beginn des Briefes,

S. 158-173; Michael Braun: Zur Rezeption von Martin Walsers Roman ›Tod eines Kritikers‹. In: Deutschsprachige Erzählprosa seit 1990. Interpretationen, Intertextualität, Rezeption, hg. von Volker Wehdeking und Anne-Marie Corbin, Trier 2003, S. 107-117; Stefan Neuhaus: Martin Walsers Roman ›Tod eines Kritikers‹ und seine Vorgeschichte(n), Oldenburg 2004; Daniel Hofer: Ein Literaturskandal, wie er im Buche steht. Zu Vorgeschichte, Missverständnissen und medialem Antisemitismusdiskurs rund um Martin Walsers Roman ›Tod eines Kritikers‹, Berlin/Wien 2007; Hans-Jörg Knobloch: Literarischer Kritikermord im Doppelpack. Martin Walsers *Tod eines Kritikers* und Bodo Kirchhoffs *Schundroman*. In: Endzeitvisionen. Studien zur Literatur seit dem Beginn der Moderne, hg. von dems., Würzburg 2008, S. 213-224. Gabriele Feulner: Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts, Berlin 2010, S. 361-393.

100 Thomas Steinfeld: Die Rache ist mein, spricht der Autor. In: Süddeutsche Zeitung vom 31.5.2002.

101 T. Steinfeld: Die Rache ist mein, spricht der Autor.

der an Walser adressiert ist: »Ihr Roman ist eine Exekution. Eine Abrechnung – lassen wir das Versteckspiel mit den fiktiven Namen gleich von Anfang an beiseite! – mit Marcel Reich-Ranicki. Es geht um die Ermordung des Starkritikers. Ein Schriftsteller wird als Täter verdächtigt.« Später ist von einer »Mordphantasie«, von »wonnevolle[r] Spekulation« die Rede. Walser habe sich ein »mechanisches Theater« aufgebaut, in dem es möglich sei, »den Mord auszukosten, ohne ihn zu begehen«.[102]

Schirrmacher war vor allem darum bemüht, nachzuweisen, dass dieser Mord ein antisemitisches Hassverbrechen darstellte. Man habe es eben nicht einfach mit einem weiteren Zeugnis der traditionsreichen Rache von Autoren an Rezensenten zu tun, sondern mit einer durch und durch judenfeindlichen Zwangshandlung. Mit bitterer Ironie merkt Schirrmacher an: »Nicht wahr, Sie haben das ›Schlagt ihn tot, den Hund, er ist ein Rezensent‹ nur wörtlich genommen?«[103] Ein solch lustvolles Exerzitium der scherzhaften Forderung Goethes[104] möchte Schirrmacher aber als Motiv für *Tod eines Kritikers* nicht gelten lassen. Er vermutet dunklere Beweggründe. Zweck des Romans sei eben nicht allein die (vielleicht sogar legitime) Abrechnung mit einem übermächtigen Kritiker, sondern eine antisemitische Vernichtungstat: »Es geht um den Mord an einem Juden.«[105] Dieser Vorwurf bestimmte die anschließende Kontroverse: War die Abrechnung Walsers mit Reich-Ranicki antisemitisch oder nicht?

Betrachtet man die Diskussion um *Tod eines Kritikers*, so wird deutlich, dass die ethische Einschätzung des Romans allein von dieser Frage abhing. Der Fall veranschaulicht, dass Schlüsselromanereignisse erst dann zu einem Skandal auswachsen, wenn die provozierte Möglichkeit der Referenz auf reale Personen als moralisches Problem wahrgenommen wird.[106] Denn Reich-Ranicki als Figur des öffentlichen Lebens, zumal als streitfreudiger Großkritiker, musste damit rechnen, dass er zum Ge-

102 F. Schirrmacher: Tod eines Kritikers.

103 F. Schirrmacher: Tod eines Kritikers.

104 Die Schlusszeile aus Goethes *Rezensent* (1774) gehört inzwischen zum Schatz geflügelter Worte und ist mithin zum Schlachtruf und Referenzfall der Kritikerkritik geworden; vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Rezensent. In: Johann Wolfgang Goethe. Gedichte 1756-1799, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1987. Vgl. zudem Andrea Bartl: Erstochen, erschlagen, verleumdet. Über den Umgang mit Rezensenten in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – am Beispiel von Martin Walsers ›Tod eines Kritikers‹, Bodo Kirchhoffs ›Schundroman‹ und Franzobels ›Shooting Star‹. In: Weimarer Beiträge 50.4 (2004), S. 485-514.

105 F. Schirrmacher: Tod eines Kritikers.

106 Vgl. Kap. 4.3.

genstand von Satire werden würde, was davor auch reichlich geschehen war, und dazu gehörte es, als Romanfigur wiedererkennbar verarbeitet zu werden.[107] Erst der Nachweis, dass diese Satire antisemitische Züge trage, machte Walsers Attacke zu einem ethischen Problem. Erlaubt erscheint demnach die literarische Aggression gegen einen Kritiker (im Sinne von: ›Schon Goethe hat dazu aufgefordert.‹), aber natürlich nicht, wenn diese Kritikerschelte nur eine antisemitische Attacke camouflieren soll. Die Schwere der Tat wird, wie bei angeblichen Hassverbrechen üblich, am Motiv gemessen.[108]

In der Verurteilung Walsers wurde auf bestehende argumentative Muster der Schlüsselromankritik zurückgegriffen. Man führte die moralische und ästhetische Minderwertigkeit des Romans auf die persönliche Betroffenheit des Autors zurück. Der reale Hass auf den Kritiker (Schirrmacher: »ein Dokument des Hasses«[109]), die ungesunde Obsession mit einer konkreten Person, führe zur ›Provinzialität‹ der verarbeiteten Konflikte. Die affektive Betroffenheit des Verfassers verhindere die Universalisierung der Attacke. Walser habe sich so sehr auf die Einzelperson Reich-Ranicki konzentriert, dass jegliche darüber hinausgehende Kritik (etwa am Literaturbetrieb) verhindert werde. Zudem habe die emotionale Verstrickung des Autors zu einem stilistischen Versagen geführt und schließlich die antisemitische Stoßrichtung seiner Attacke heraufbeschworen.

Nirgends werden diese argumentativen Muster, die den Autor und seine Emotionalität in den Mittelpunkt der Analyse rücken, so deutlich wie im umfassenden Verriss des Romans durch Jan Philipp Reemtsma,

107 Zu Reich-Ranicki-Parodien vgl. Stefan Neuhaus: Literaturkritik. Eine Einführung, Göttingen 2004, S. 93-100. Eine Liste von Autoren, die Reich-Ranicki attackiert haben, findet sich auch bei M. Lorenz: Auschwitz drängt uns auf einen Fleck, S. 98.

108 Diesem Problem widmet sich auch Thomas Steinfeld in seiner Verteidigung Walsers, wo er fragt, »wie wäre es dann mit dem Recht und der Freiheit eines Schriftstellers beschaffen, vom Mord an seinem Kritiker zu phantasieren? Oder anders gefragt: Darf ein deutscher Schriftsteller einen Roman schreiben, in dem er, wie unter Dichtern seit Jahrhunderten üblich, vom Mord an seinem Kritiker träumt, auch wenn dieser Kritiker Marcel Reich-Ranicki heißt? Die Frage rührt an eine überaus empfindliche Stelle: Denn jüdische Kritiker sind, aus verständlichen Gründen, in Deutschland seit dem Holocaust von der symbolischen Rache ausgenommen. Die tatsächliche Überlegenheit des Kritikers gegenüber dem Dichter wäre dann um einen entscheidenden Grad weitergetrieben: Er dürfte sich nicht wehren, nicht einmal in der Phantasie. Die Auseinandersetzung zwischen Autor und Kritiker fände unter zutiefst unfairen Bedingungen statt.« Vgl. T. Steinfeld: Die Rache ist mein, spricht der Autor.

109 F. Schirrmacher: Tod eines Kritikers.

der am 27. Juni in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschien. Reemtsmas Analyse trägt den Titel »Ein Antisemitischer Affektsturm« und ist mit einer großen Fotografie illustriert, die den von dunklen Wolken überschatteten Bodensee zeigt – Walsers Wohnort als landschaftliche Verkörperung des auktorialen Innenlebens. Schon die Überschrift des Artikels und seine Illustration machen deutlich, womit der Leser es zu tun hat: ein Psychogramm des Autors, dessen ästhetisches und moralisches Versagen auf einen unausgeglichenen Seelenhaushalt zurückgeführt werden sollen. Reemtsma beginnt, indem er Walsers Vorwurf, der eigentliche Antisemit sei Schirrmacher selbst, der alle Merkmale der Figur Ehrl-König auf jüdische Klischees zurückzuführen versuche, scharf kritisiert: »Folgte man Walser, wäre jeder, der eine ›Stürmer‹-Karikatur als antisemitisch identifiziert, selber ein Antisemit, weil er unterstellte, daß alle Juden krumme Nasen hätten.«[110] Walsers Verteidigungsversuch sei vollkommen unsinnig, einem »im Denken nicht ungeübte[n]« Autor unangemessen. Wie aber lässt sich dieser angebliche intellektuelle Fehltritt Walsers erklären? Für Reemtsma liegt der Grund in der Intensität des Hasses, der auch den Roman grundiert: »Wo das Denken so entgleist, sind, das lehrt die Lebenserfahrung, starke Emotionen am Werk, und man wird die Hypo-

110 Jan Philipp Reemtsma: Ein antisemitischer Affektsturm. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27.6.2002. In diesem Zusammenhang ist auf einen Fauxpas hinzuweisen, der Reemtsma in seiner Rezension unterlaufen war. Reemtsma hatte bestimmte physiognomische Merkmale – »der stets das überentwickelte Kinn überwölbende Wulstmund« und die »so kräftige wie feine Nase« – der Figur Ehrl-König zugeschrieben und diese als Indizien der besonderen Perfidie des Antisemitismus Walsers starkgemacht. Gerade die Tatsache, dass die Nase im Gegensatz zu dem geläufigen Klischee »fein« sei, weise auf ein ausweichendes Spiel mit Stereotypen hin. Allerdings waren weder der wulstige Mund noch die feine Nase auf die Figur des Großkritikers gemünzt, sondern auf den mutmaßlichen Mörder Hans Lach selbst. Im Roman heißt es: »Denken Sie doch nur einmal an Lachs Augen, diesen Bubenblick. Allerdings, der stets das überentwickelte Kinn überwölbende Wulstmund spricht eine andere Sprache. Und auch die vom übrigen Gesicht nichts wissende, weil genau so kräftige wie feine Nase.« Vgl. M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 55. Auf den Fehler hatte zunächst Martin Ebel im *Tages-Anzeiger* hingewiesen, der auch »Voreingenommenheit« als Grund vermutet: »Das sind Irrtümer, die nachdenklich machen.« Vgl. Martin Ebel: Ehrl-König redet Deutsch. In: Tages-Anzeiger vom 28.6.2002. Reemtsma selbst gab seinen Fehler in einer kurzen Notiz in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zu, hielt aber an seiner negativen Einschätzung des Gesamturteils fest: »An dem Urteil ändert das nichts.« Vgl. Jan Philipp Reemtsma: Stilmittel der Wut. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4.7.2002

these wagen können, daß sie auch im Buch ihren Ausdruck gefunden haben.«[111]

Damit ist die Richtung der delegitimierenden Attacke vorgegeben: ›Starke Emotionen‹ haben demnach den Autor nicht nur beim Denken, sondern auch beim Schreiben auf eine Art behindert, die für das bisherige Œuvre uncharakteristisch ist. Reemtsmas Verriss erweist sich als Musterbeispiel für die Argumentationsstruktur der Schlüsselromankritik. Walser gelinge es nicht, seinen Hass auf Reich-Ranicki literarisch zu beherrschen. Als Vergleichsfall zieht Reemtsma die Figur Leo Naphta aus Thomas Manns *Zauberberg* heran. Hier habe man es zwar mit einer Figur zu tun, die Züge einer realen Person (Georg Lukács) trage. Der Qualitätsunterschied zu *Tod eines Kritikers* sei »eklatant« – weil die Figur Naphta sich auch ohne die Information, wer das Vorbild gewesen sei, genießen lasse: »Das liegt daran, daß Naphta eine in sich stimmige und geschlossene Figur ist und daß alles, was an ihm sonderbar oder befremdlich auf den Leser wirken mag, zur Steigerung einer bedeutungsvollen Individualität dient.«[112]

Gerade das sei Walser aber bei seiner Figur Ehrl-König ganz und gar nicht gelungen. Der explizite Anspruch, die Figur ihr Vorbild transzendieren zu lassen, werde an keiner Stelle eingelöst. Ein Leser, der nicht wisse, dass sich die Figur auf den realen Reich-Ranicki bezieht, würde »nichts weiter sehen können als einen zusammengeflickten Popanz jenseits aller Plausibilität«.[113] Im Gegensatz zu Thomas Manns Naphta besitze Ehrl-König kein literarisches Eigenleben. Reemtsmas Argumentation bedient sich des Unterschiedes zwischen *Verarbeiten* und *Verschlüsseln*.[114] Der qualitative und moralische Unterschied, der Thomas Mann seine Figur Naphta erlaubt und Martin Walser seinen Ehrl-König verbietet, liegt für Reemtsma in dieser Differenzierung begründet:

> Für Naphta ist charakteristisch, daß sich, was immer zu seiner physischen wie intellektuellen Physiognomie als Material gedient haben mag, beim Lesen verliert und vom Text absorbiert wird. Für Ehrl-König ist charakteristisch, daß man diese Figur überhaupt nur dann versteht, wenn man einen zum Popanz gewordenen Reich-Ranicki stets vor Augen hat.[115]

111 J.P. Reemtsma: Ein antisemitischer Affektsturm.
112 J.P. Reemtsma: Ein antisemitischer Affektsturm.
113 J.P. Reemtsma: Ein antisemitischer Affektsturm.
114 Vgl. Kap 3.2.
115 J.P. Reemtsma: Ein antisemitischer Affektsturm.

Demnach ist es durchaus angemessen, sich wie Thomas Mann an den Zügen von Personen des realen Lebens zu bedienen, allerdings nur, solange die Absorptionskraft der literarischen Verarbeitung die Eigenständigkeit der literarischen Schöpfung gewährleistet. Der Autor verarbeitet dann schlichtweg die Früchte seiner Beobachtungsgabe.

An dieser Stelle zeigt sich die Leistungsfähigkeit der in dieser Arbeit starkgemachten Schlüsselromandefinition, die vor allem von der Intention des Verfassers ausgeht. Wie der Fall Walser zeigt, wird in den Kontroversen um die entsprechenden Texte immer wieder auf diese Kategorien (*Verarbeiten*, *Verschlüsseln*, *Intention*) zurückgegriffen. So erklärt Reemtsma die Minderwertigkeit von *Tod eines Kritikers* damit, dass eben nicht verarbeitet, sondern verschlüsselt worden sei – dass die Figur Ehrl-König, weit davon entfernt, eine eigenständige Schöpfung zu sein, vor allem ein Ziel habe: die Verleumdung Marcel Reich-Ranickis. Und so lasse sich auch begründen, warum der Roman an seinem Anspruch scheitert: Denn offenkundig habe man es mit dem Versuch eines literarischen Werks zu tun, das auf Exemplarität abzielt; außerdem sei die Ambition auf eine »annähernd komplexe Erzählstruktur« zu erkennen. Diese könne aber nicht gelingen, da Walser seine Gefühle nicht in den Griff bekommen habe:

> Walsers Versagen, jene Komplexität zu schaffen, die er sichtlich intendiert hatte, hat etwas Irritierendes. Walser schreibt wie übermannt. Als verfüge er nicht über seinen Text, sondern als führen ihm plötzlich kaum mehr kontrollierte Affekte in die Feder und führten sie ihm. Der Leser ist Zeuge eines Kontrollverlustes […]. Folge dieses Kontrollverlusts ist die Unfähigkeit, die intendierte literarische Form zu schaffen.[116]

Hinter dieser Diagnose steht eine Poetologie, die eine gewisse unbeteiligte Kälte, eine Form literarischer Objektivität als Voraussetzung des gelingenden Kunstwerks einfordert. Walsers ästhetische Katastrophe ist demnach die Folge eines emotionalen Kontrollverlustes. Damit ist ein grundsätzliches Problem des Schlüsselromans angedeutet: Der Angriff auf eine konkrete Person außerhalb der fiktiven Welt führt dazu, dass die reale Abneigung des Autors gegen eine reale Person sich der ästhetischen Kontrolle entzieht. Man könnte sagen, dass Fiktionalität, die Erfundenheit der Figuren, innerhalb der von Reemtsma angedeuteten fiktionstheoretischen Vorstellung eine Art Prophylaxe gegen die affektive Überwältigung des Autors darstellt. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass Fiktionalität ein Recht auf Rücksichtslosigkeit gewährt, insofern als ein

116 J.P. Reemtsma: Ein antisemitischer Affektsturm.

Autor sich keine Sorgen machen muss, von einer fiktiven Figur für seine boshafte Charakterisierung zur Verantwortung gezogen zu werden – folgt man Reemtsmas Kritik, so müsste der Fiktionalität zusätzlich die Funktion zugeschrieben werden, den Autor vor seinen eigenen Emotionen zu beschützen.[117]

Reemtsmas Kritik impliziert eine Produktionsästhetik, die vom Autor Selbstdistanzierung einfordert – eine Distanz, die durch Fiktionalität gewährleistet werden kann. Diese Produktionsästhetik lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Erst dort, wo die Verbindung zur realen Welt des Verfassers gekappt wird, kann der Autor – befreit von den persönlichen Verstrickungen in Vorgänge der Alltagswirklichkeit – seinem Kerngeschäft, der literarischen Schöpfung eigenständiger Figuren, nachgehen. Selbst wenn, wie etwa im Fall Thomas Manns, Vorbilder für diese Figuren existieren, muss der Autor sie in den Bereich der Fiktionalität entführen und die Verbindungen zur Realität auflösen, um eine ästhetisch angemessene Konstruktion herstellen zu können. Und das gelingt nur, wenn er nicht von obsessivem Hass auf das Vorbild übermannt wird, wenn also das eigentliche Motiv, eine Figur zu schaffen, die Abrechnung mit dem Vorbild dieser Figur ist. Pointiert man Reemtsmas Schlüsselromankritik, so lässt sich daraus ableiten, dass ein wütender Autor keinen guten Roman schreiben kann.

Es handelt sich um eine Poetologie, die in vielfacher Hinsicht fragwürdig erscheinen muss. Zum einen liegt ihr ein wirkungsästhetisch stark entschärftes Fiktionalitätskonzept zugrunde: Erfundene Figuren besitzen demnach weniger emotionalen Wallungswert als reale; der Autor kann nur von der Wut über ein reales Vorbild, nicht aber von entsprechenden Reaktionen auf eine Eigenschöpfung übermannt werden. Zum anderen widerspricht die Forderung nach affektiver Kälte und Objektivi-

117 Ähnliche Argumente wurden auch im Fall der Debatte um Alban Nikolai Herbsts Roman *Meere* (2003) geäußert. So monierte Volker Hage im *Spiegel*: »Vieles im Roman von Alban Nikolai Herbst […] ist unausgegoren, stecken geblieben irgendwo zwischen Tagebuch und Artefakt, zwischen Wutausbruch und Rechtfertigungswunsch, zwischen erzählerischem Wurf und Brief an die Ex-Geliebte. Zu wenig Abstand, zu viel Affekt – übrigens auch gegen den Ich-Erzähler selbst, der sich nicht schont.« Vgl. V. Hage: Fünf Arten, die Liebe zu erzählen. Im Fall von Walsers *Der Lebenslauf der Liebe* wurden ästhetische Probleme wiederum dadurch begründet, dass der Autor zu viel Sympathie für sein reales Vorbild besitze: »Doch Susi Gern hat dem Schriftsteller die Handschellen einer echten Zuneigung angelegt.« Vgl. Andrea Köhler: Die Heldin der Ausführlichkeit. In: Neue Züricher Zeitung vom 4.8.2001. Zum Fall selbst vgl. Kap. 6.2.

tät der durchaus traditionsreichen Forderung, der Autor solle sich selbst und seine Emotionen in sein Werk investieren, um die Darstellung lebendiger zu gestalten. Reemtsmas Rezension, die sicherlich nicht den Anspruch stellt, allgemeine ästhetische Gesetze zu reflektieren, sondern sich vor allem auf den Fall von *Tod eines Kritikers* bezieht, veranschaulicht noch einmal die diskursiven Mechanismen der Schlüsselromankritik: Literarische Verfahren und auktoriale Haltungen, die unter anderen Umständen keine Probleme bereitet hätten, vielleicht sogar gelobt worden wären, werden, wenn sie als moralisches Problem wahrgenommen werden, auch ästhetisch delegitimiert.

Vergleichbare Rezeptionsprozesse lassen sich immer wieder beobachten. Maxim Billers *Esra* wurde 2003, ein Jahr nach dem Skandal um *Tod eines Kritikers*, mit ähnlichen Argumenten von einigen Kommentatoren der Literarizitätsstatus aberkannt – wenn auch unter ganz anderen ethischen Voraussetzungen: Es handele sich um das »Aufarbeitungsprotokoll« einer privaten Geschichte, schrieb Doja Hacker über *Esra* im *Spiegel*, eher »Aneinanderreihung narzisstischer Kränkung« als »literarisch gestaltet«.[118] Auch in diesem Fall wurde die emotionale Verstrickung des Autors dazu verwendet, sein angebliches ästhetisches Versagen zu erklären. Als Protokoll einer Abrechnung mit der realen Person der Ex-Geliebten gelinge es dem Text nicht, die Ebene des Persönlichen zu transzendieren, obwohl das, wie Hacker aus einem Interview mit dem Autor berichtet, wohl der Anspruch des Romans gewesen sei, der nämlich das »Problem einer ganzen Generation« verhandeln sollte.[119] Wie noch zu zeigen sein wird, verteidigte Biller sich im Nachhinein gegen die Diagnose eines ästhetischen und moralischen Versagens, indem er dem Vorwurf einer unangemessenen emotionalen Verstrickung eine ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹ entgegenstellte, die sich auf die literarische Dignität des Selbsterlebten beruft. Die Affiziertheit, die damit einhergeht, wurde gerade als Qualitätsmerkmal eines vitalen Realismus gegen einen kalten akademistischen Formwillen in Stellung gebracht.[120]

Reemtsmas Kritik lässt sich klar in einer Tradition der Delegitimierung von Schlüsselromanen verorten, ist aber, was die Intensität der Attacke angeht, außergewöhnlich. Ausgehend von der »eigenartigen Obszönität des Buches«, die Reemtsma mit ostentativem Widerwillen protokolliert, stellt er die These auf, dass sich »in der stupenden Schmierigkeit der Walserschen Phantasien« die emotionale Entgleisung des Autors einen

118 D. Hacker: 200 Seiten Zärtlichkeit.
119 D. Hacker: 200 Seiten Zärtlichkeit.
120 Vgl. Kap. 5.4.

materiellen Ausdruck verschafft. Insbesondere eine Szene des Romans, in der die Tonbandaufnahme eines betrunkenen Gesprächs vorgespielt wird, gerät ins Blickfeld des Rezensenten. Dieses Tonband wird im Roman der Polizei von einer Doktorandin zugespielt. Zu hören ist darauf die Stimme des Schriftstellers Hans Lach, der des Mordes an Ehrl-König verdächtigt wird. Lach und sein Kollege Bernt Streiff steigern sich in eine regelrechte Hassorgie gegen den Großkritiker hinein, die in der ordinären Entgleisung Streiffs mündet: »[…] das ist sein Ejakulat. Der ejakuliert doch durch die Goschen, wenn er sich im Dienst der deutschen Literatür aufgeilt.«[121] Unterbrochen wird das laute Gespräch der beiden Schriftsteller durch eine »unbekannte Stimme«, die versucht, den beiden Einhalt zu gebieten (»Jetzt reicht's dann.«) und schließlich angewidert die Runde verlässt: »Ich geh' jetzt, sagte die unbekannte Stimme.«[122] Reemtsma deutet diese Stimme im Sinne seines Psychogramms als die versagende Kontrollinstanz des Autors selbst:

> Ich glaube nicht, daß das ›Ich geh' jetzt‹ ein Trick ist, etwas wie eine eingebaute Scheindistanzierung. Es wirkt zu authentisch, so als redeten in einem Kopf mehrere Stimmen, und die Stimme, die die Selbstkontrolle repräsentiert, verabschiedet sich, und der Autor wundert sich in der Maske der ersten Person Singular über sich selbst. Wie heißt es im Buch: ›Erzähler und Erzählter sind eins.‹ Und: ›Schriftsteller sind ununterbrochen (und ununterbrechbar) damit beschäftigt, ihr Alibi zu notieren. Diesmal fällt das Alibi aus.‹ Der ›Tod eines Kritikers‹ spricht sich deutlich aus, deutlicher sicherlich, als dem Verfasser lieb wäre, gewönne er Distanz zu seinem Buch und die Fassung wieder, die der Text verloren hat.[123]

Reemtsma untermauert seine Pathologisierung des Autors durch eine psychologische Textanalyse. Das Auftreten der dritten Stimme erscheint ihm zu »authentisch«, um eine Strategie zu sein. Vielmehr wird die Stimme im Roman umstandslos als Stimme ›im Kopf des Autors‹ identifiziert, die sich (als Organ der Selbstkontrolle) kurz zu Wort meldet, um sich dann, übermannt von den Stimmen des Affekts, wieder zu absentieren. All das geschehe gegen den Willen des Autors, der sich über seinen Distanzverlust »wundert«, welcher dazu führe, dass sich das Buch ›deutlicher‹ ausspricht, »als dem Verfasser lieb wäre«. Reemtsmas Analyse wirkt fast entlastend, insofern sie das Bild eines Autors entwirft, der sich

121 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 135.
122 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 136.
123 J.P. Reemtsma: Ein antisemitischer Affektsturm.

nicht zu helfen wusste. In der Sprache der Kriminalistik wäre von einer Affekttat, einem *crime passionnel*, auszugehen.

Konfrontiert man diese Diagnose mit einer eingehenderen Analyse von *Tod eines Kritikers*, so entsteht allerdings eher der Eindruck, dass es sich um eine durch und durch kalkulierte Tat handelt. Die von Reemtsma vermisste »annähernd komplexe Erzählstruktur« lässt sich durchaus erkennen: Zu offensichtlich sind die reflexiven Passagen des Romans und seine verrätselte Handlung darauf angelegt, den Eindruck poetologischer Tiefe zu vermitteln. So versicherte etwa Franz Loquai, dass es sich um eine »mit Elementen des Schlüsselromans ausgestattete Simulation eines Mordes« handele, die »keineswegs« den Tod eines prominenten Kritikers affirmiere und »schon gar nicht antisemitisch grundiert« sei.[124] Loquais Äußerung ist insofern repräsentativ für die Verteidiger des Romans, als er nicht nur den Vorwurf der Mordphantasie und des Antisemitismus ablehnt, sondern sich auch auf die erzählstrategische Komplexität des Romans beruft: »Was wir vor uns haben, ist vielmehr ein erzähltheoretisch differenzierter, selbstreflexiver Roman über Fragen des Selbstverständnisses eines Schriftstellers und über sein Verhältnis zur Literaturkritik [...].«[125]

Tod eines Kritikers agiert im Wesentlichen auf zwei Ebenen: (1) Zum einen handelt es sich um eine in ihrer Machart konventionelle, allerdings extrem aggressive Personalsatire: Die Person Marcel Reich-Ranicki wird als André Ehrl-König vorgeführt. Verschiedene, teilweise in ihrem Vorbild wiedererkennbare Figuren werden als Zeugen seiner Niedertracht aufgerufen, und so rundet sich das Bild einer rundum grässlichen Figur. Dabei werden – auch das entspricht der Gattungstradition – bekannte Merkmale des Vorbilds karikierend aufgeblasen und weitere, diese Merkmale illustrierende Züge hinzugedichtet. Diese Strategie dient einerseits der Verspottung der vorbildgebenden Person, soll andererseits aber etwas Symptomatisches zum Ausdruck bringen – im Fall von *Tod eines Kritikers* die Verkommenheit des Literaturbetriebs.

Diese grundsätzliche Kritik am Literaturbetrieb wird vor allem am Handlungsende deutlich. Dort findet sich die dystopische Skizze eines medialisierten und sexualisierten Literaturfernsehens. Fabelwesen – der »Aal«, der »Affe«, die »Auster« und »Klitornostra« – beherrschen den Rezensionsbetrieb und Autoren werden nach der Intensität ihrer Masturbationsanstrengungen bewertet. Die extrem derbe, grobianische Satire erinnert eher an Rabelais als an einen Gesellschaftsroman. Sie dient nicht nur dazu, die Universalität der Kritik (über Reich-Ranicki hinaus) noch

124 Vgl. F. Loquai: Karnevaleske Demaskierung eines Medienclowns, S. 158.
125 F. Loquai: Karnevaleske Demaskierung eines Medienclowns, S. 158.

einmal zu potenzieren, sondern auch als poetologische Verteidigung gegen den Vorwurf, ›nur‹ eine einzige Person aufs Korn genommen zu haben. Die Abstraktion der Satire – signalisiert durch das Zitat von Fabelkonventionen – soll den Leser auf eine Lektüre einstimmen, welche die im Roman geübte Kritik als grundsätzliche versteht.

Es handelt sich um eine geläufige Strategie von Schlüsselromanen: Der Text oszilliert auf provozierende Weise zwischen Konkretion und Typisierung. Die angedeutete Realität des Dargestellten, die suggestive Möglichkeit der Referenz (Ehrl-König *ist* Reich-Ranicki), wird immer wieder mit fiktiven Eingriffen (Überformungen, Übertreibungen) ins Universelle gehoben. So partizipiert der Schlüsselroman einerseits an der Evidenz des Realen und nutzt gleichzeitig die Lizenzen der Fiktion, um das Exemplarische herauszustellen.

Dass beispielsweise die Zeugen, die der Erzähler Michael Landolf aufsucht, um mehr über Ehrl-König zu erfahren, selbst oft Schlüsselromanfiguren sind, gewährt der Beschreibung des Kritikers zusätzliche Evidenz. Ob nun Joachim Kaiser als Professor Silbenfuchs oder Walter Jens als Reiner Heiner Henkel lange und vernichtende Analysen der Kritikerfigur vorlegen – beim Leser wird zumindest der Verdacht geweckt, die betreffenden Personen hätten (im Gespräch mit Walser möglicherweise) tatsächlich diese Aussagen getätigt. Dagegen fordert wiederum die Verwendung sprechender Namen – vor allem der des Kritikers selbst – eine abstrahierende Lesart ein, die dem Anspielungsreichtum des Werkes gerecht werden kann. Der Kritiker als ›Erlkönig‹ verführt den kranken Literaturbetrieb durch seine überlegenen Manipulationsfähigkeiten. Folgt man dieser Signalstruktur, so wäre der Roman tatsächlich das, was der Autor im Nachhinein als angemessene Lesart verordnen wollte: Ein Buch über »die Machtausübung im Kulturbetrieb«.[126]

Allerdings geht der Anspruch des Romans über die Wirkungsabsicht einer effektiven Personalsatire hinaus, indem er die Möglichkeiten einer solchen Satire immer wieder relativiert und auf den Prüfstand stellt. Auf einer zweiten Ebene (2) lässt sich der Roman als Meta-Aggression lesen – als Apologie des Vorhabens, einen literarischen Mord zu begehen. Zwar kann man den Szenen des Romans, in denen Reich-Ranicki parodiert wird, eine gewisse Hemmungslosigkeit nicht absprechen, jedoch soll die Härte der Attacke auf einer poetologischen Ebene gerechtfertigt werden. Den Roman charakterisiert eine stark reflexive Auseinandersetzung mit der Möglichkeit der literarischen Abrechnung. Mord und Verbrechen,

126 Martin Walser (Interview): ›Der Autor ist der Verlierer‹. In: Der Spiegel vom 3.6.2002.

Macht und Vergeltung – die Fragen nach den Mechanismen von Aggression und Reaktion spielen in *Tod eines Kritikers* eine bedeutende Rolle. Das lässt sich beispielsweise an einer Äußerung der Figur des Schriftstellers Bernt Streiff ablesen, die ihren Opferstatus als zu Unrecht Kritisierter und Marginalisierter obsessiv kommentieren muss:

> Wenn man einen ganz und gar treffen will, muß man im Stande sein, gegen ihn so extrem zu verfahren, daß er, auch wenn er sein Leben lang darüber nachdenken würde, auf nichts käme, was ihm die Härte des Vorgehens gegen ihn erklären könnte. Der Schlag, für den man kein Motiv findet, der sitzt. Das ist der reine Schlag.[127]

Zwar spricht Streiff an dieser Stelle über Schläge, die ihm selbst zugefügt wurden, allerdings lässt sich die Passage auch im Sinne einer Reflexion über Gegenwehr lesen – die Poetologie des ›reinen Schlags‹ als Teil einer literarischen Kriegskunst. Entsprechend wäre die extreme Aggressivität, mit der Reich-Ranicki in *Tod eines Kritikers* parodiert wird, nicht (im Sinne Reemtsmas) als Beweis für einen pathologischen Kontrollverlust zu deuten, sondern im Gegenteil als Ausdruck der kontrollierten Eskalation eines extremen Gegenschlags. Streiff, der von impotenter Wut und verletztem Stolz zerfressen ist, verkörpert den schwachen Schriftsteller, der jeden Gedanken an Rache aufgegeben hat. Als »zweite Bedingung für das Geschlagenbleiben des Geschlagenen« nennt er: »Er hat keinen, dem er einen solchen Schlag versetzen kann.«[128] Streiff wird damit als Gegenfigur zu Hans Lach positioniert, dem angeblichen Mörder, der in seinem Opfer Ehrl-König denjenigen gefunden zu haben scheint, dem der identitätsstiftende Schlag gelten musste. Streiff kommentiert die Tat Lachs mit unverhohlener Bewunderung: »Hans Lach habe es getan, er, Bernt Streiff, habe es immer nur tun wollen, immer nur daran gedacht, Tag und Nacht. Getan! Ja, in Gedanken! Echt Bernt Streiff, rumgemurkst bis zum Gehtnichtmehr, und der Lach geht hin, sticht zu, basta.«[129]

Übersetzt man Streiffs Neid auf Lach in den Bereich poetologischer Reflexion, so lässt sich seine Selbstbezichtigung als impliziter Aufruf zur Tat verstehen. Die angebliche Feigheit Streiffs, die darin besteht, den Mord nur in Gedanken begangen zu haben, lässt sich ironisch mit dem Vorwurf Schirrmachers konfrontieren, Walser habe sich ein »mechanisches Theater« aufgebaut, in dem es möglich sei, »den Mord auszukos-

127 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 85.
128 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 85.
129 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 80.

ten, ohne ihn zu begehen«.[130] Diese Diagnose ist, wenn man von der damit einhergehenden Wertung einmal absieht, zutreffend. Der Roman lässt sich als Studie über die Möglichkeit des literarischen Mordes lesen.

So parodiert die Handlung des Romans durch komplizierte Wendungen und erzählstrategische Verwirrspiele einerseits die geläufigen Elemente eines Kriminalromans und übernimmt andererseits die Funktion, komplexe Fragen nach Rache und Schuld zu verhandeln. In diesem Sinne lässt sich auch eine der beiden Schlusspointen des Romans interpretieren: Der Kritiker wurde, wie sich am Ende herausstellt, gar nicht ermordet, sondern hatte sich nur versteckt, um sich mit seiner jungen Geliebten zu vergnügen. Damit stellt sich die Frage, warum Hans Lach trotz seiner Unschuld ein Geständnis ablegt, welches er dann aber wieder zurückzieht. Das falsche Geständnis, so könnte man sagen, verkörpert die Wahrheit der Anklage auf literarischer Ebene. Der Roman selbst ist der Mord, ein fiktiver Mord allerdings, der ›nur‹ in der Phantasie des Autors stattgefunden hat und der – am Ende des Romans – metaphorisch durch das Wiederauferstehen des Kritikers als virtuelle, nichttatsächliche Tat zurückgenommen wird.

Das zurückgenommene Geständnis und die Entdeckung, dass der Kritiker sich nur versteckt hat, gehen einher mit der überraschenden zweiten Schlusspointe: Der mordverdächtige Hans Lach und sein ermittelnder Freund Michael Landolf sind ein und dieselbe Person. Die zunächst surreal anmutende Volte lässt sich dadurch erklären, dass der vorliegende Roman von Hans Lach als Verarbeitung der ganzen Geschichte *ex post facto* erzählt wird. Die Aufspaltung des Protagonisten dient dann als literarische Strategie der Verarbeitung. Es wird deutlich, dass man es mit einem unzuverlässigen Erzähler zu tun hat.

Was der Leser zu Gesicht bekommt, ist eben nicht die sukzessive Indiziensammlung Landolfs – ein Prozess objektiver Wahrheitsfindung –, sondern die nachträgliche literarische Verarbeitung Lachs, der seine eigene Geschichte aus der Perspektive Landolfs erzählt. Der letzte Satz des Romans entspricht wortgetreu dem ersten: »Da man von mir, was zu schreiben ich mich jetzt veranlaßt fühle, nicht erwartet, muß ich wohl mitteilen, warum ich mich einmische in ein Geschehen, das auch ohne meine Einmischung schon öffentlich genug geworden zu sein scheint.«[131] Dieser Satz, den man zu Beginn noch dem tatsächlich unbeteiligten Landolf zuschreibt, klingt am Ende deutlich ironisch – und zwar durch die Entdeckung, dass ›Landolf‹ nur ein Pseudonym Hans Lachs gewesen ist,

130 F. Schirrmacher: Tod eines Kritikers.
131 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 219.

das aus dem Bedürfnis des Schriftstellers erwachsen war, »aus meinem Namen auszuwandern wie aus einer verwüsteten Stadt«.[132]

Lach selbst kommt im Roman kaum zu Wort, fast immer vermittelt durch die Erzählungen anderer oder durch Tonbandaufnahmen oder durch sein vorletztes Buch *Der Wunsch, Verbrecher zu sein*. Dieses Buch – eine Sammlung von poetisch überformten Aphorismen und Maximen – kompensiert das ostentative Schweigen der Figur. Da sich am Ende des Romans herausstellt, dass Lach der eigentliche Erzähler ist, erweist sich dieses Arrangement als bewusste Strategie der Selbstinszenierung. Lach schickt in seinem Bericht den unbeteiligten Landolf voraus, um ein scheinbar objektives Stimmungsbild aus Zeugenaussagen zusammenzustellen, während er selbst vor allem von anderen Figuren zitiert wird. Dabei gehört es zu den zahlreichen poetologischen Ironien des Romans, dass die Sammlung *Der Wunsch, Verbrecher zu sein* von einigen der Beteiligten unvermittelt als Geständnis gelesen wird, als Ankündigung der Tat.

So etwa von Bernt Streiff, der, wie andere Figuren des Romans, das Buch seltsam schnell zur Hand hat: »Moment, sagte er und hatte den *Wunsch, Verbrecher zu sein* in der Hand und hatte gleich die Stelle.«[133] Die Lektüreform, die hier inszeniert wird, ist ein selektives Lesen von ›Stellen‹, aus welchen die Rezipienten Motive und Handlungen des schweigenden Autors extrahieren. Insbesondere die Figur des KHK (Kriminalhauptkommissar) Wedekind, der mit den Ermittlungen gegen Lach betraut ist, bedient sich solcher biographistischer Lektüren. Um den »Schweigestreik« des verhafteten Schriftstellers zu umgehen, beschäftigt sich Wedekind mit dessen Werken: »Herr Wedekind war gerade dabei, Hans Lachs Bücher zu lesen, da werde er Herrn Lach genauer kennenlernen, als dem lieb sein könnte.«[134]

Vor allem die Sammlung *Der Wunsch, Verbrecher zu sein* erscheint dem Kommissar aussagekräftige Erkenntnisse bereitzuhalten: »Im Augenblick lese er, ja durchforsche er geradezu Lachs vorletztes Buch *Der Wunsch, Verbrecher zu sein.* Der autobiographische Anteil sei unübersehbar.«[135] Was hier vorsichtig parodiert wird, ist eine Art von Lesern, die glauben, durch referenzialisierende Lektüren literarischer Werke den Autor gleichsam ›überführen‹ zu können. Diese Parodie dient dazu, die referenzialisierenden Lesarten, die *Tod eines Kritikers* zwangsläufig herausfordern musste, zu relativieren. Der Roman versucht, sich gegen eindeu-

132 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 187.
133 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 80.
134 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 24.
135 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 24.

tige Schlüsselromanlektüren zu immunisieren, indem er solche Lektüren auf der Handlungsebene als irreführende und fruchtlose Fehlrezeptionen vorführt.[136] An einigen Stellen liest sich die Satire auf den übertriebenen Biographismus fast wie eine antizipierende Replik auf den Versuch, Walser als Autor zu pathologisieren:

> *Der Wunsch, Verbrecher zu sein* wurde das am meisten zitierte Buch des späten Winters. Manche gingen so weit zu bemerken, daß man, wenn man dieses Buch rechtzeitig gelesen hätte, diesen Autor nie mehr hätte mit Ehrl-König in Kontakt kommen lassen dürfen. […] Am weitesten gingen die, die feststellten, dieses Buch zeige einen so abseitig verirrten Autor, daß der Paragraph für verminderte Zurechnungsfähigkeit durchaus in Frage komme.[137]

Darüber hinaus liegt die Funktion, die der Sammlung *Der Wunsch, Verbrecher zu sein* im Roman zukommt, darin, die Poetologie literarischer Aggression auszuführen. Bereits im Titel kündigt sich die Kernaussage dieser Programmatik an. Denn die Rede ist vom ›Wunsch‹, Verbrecher zu sein, der imaginären Befriedigung eines Begehrens, das (noch) nicht in die Tat umgesetzt wurde. Die kurzen Abschnitte der Sammlung (alle kursiv) lassen den Intellekt und die Psyche einer getriebenen Erzählerfigur aufscheinen, die obsessiv über ihr gestörtes Identitätsgefühl reflektiert. So heißt es an einer Stelle, die aus *Der Wunsch, Verbrecher zu sein* zitiert wird: *»Ein Tag, an dem die Maske verrutschte. Jetzt hast du zu tun, sie wieder zurechtzurücken. Das gelingt nur mit Verletzung der Maske und des Gesichts. Paß also auf das nächste Mal, wenn du wieder an deiner Maske zerrst. Hände weg von der Maske.«*[138] Das beschwörende ›Hände weg von der Maske‹ erscheint als therapeutische Selbstanrede einer psychisch instabilen Person, die unter der ständigen Angst vor Enttarnung leidet – enttarnt zu werden bedeutet in diesem Fall, dass die nicht weiter konkretisierten Mordgelüste der Erzählerfigur sichtbar werden könnten: *»Gestern nacht vom Mord geträumt, wieder vom längst geschehenen. Nichts vom Opfer. Nur die Angst entdeckt zu werden. Diesmal das Opfer im eigenen Haus vergraben.«*[139]

Ähnliche Passagen aus der Sammlung werden immer wieder von unterschiedlichen Figuren vorgetragen: *»Illegitim leben. Im Verstoß leben.*

136 Auf den Umstand, dass *Tod eines Kritikers* einige der Vorwürfe, die ihm gemacht wurden, zu antizipieren versucht, hat bereits Stefan Neuhaus hingewiesen, vgl. Literaturkritik. Eine Einführung, S. 124.

137 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 145.

138 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 27.

139 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 27.

Nicht zu rechtfertigen.« »Eine Figur, deren Tod man für vollkommen gerechtfertigt hält, das wäre Realismus.« »Wie verständlich sind mir die Mörder. Schon wegen der Notwendigkeit, die sie zum Ausdruck bringen. Sie geben zu, daß sie nicht anders können. Ich kann auch nicht anders. Ich tue nur so, als könne ich anders. Deshalb ist an mir alles so verrenkt.«[140] Die Erzählerfigur plagt die Angst, dass ihre Defizite, das Geheimnis ihrer moralischen Schwäche an die Öffentlichkeit (die *»schmerzt, vergleichbar dem Sonnenbrand«*) geraten könnten, während der *»Augenblick des Überführtwerdens«* als unausweichlicher Akt unkontrollierter Selbstsabotage beschrieben wird: *»Aus jeder Geste und Regung. Die du jetzt noch vermagst, stürzt nichts als das Geständnis. Und dafür schämst du dich. Daß du ihnen das Geständnis lieferst.«*[141]

Befangen in einer seltsamen Form von Beflissenheit, scheint die Erzählerfigur ihren Anklägern selbst Evidenz für die Anklagen beschaffen zu müssen: *»Es ist, als bemühe ich mich, die Vorwürfe, die man mir macht, zu rechtfertigen. Als die Vorwürfe gemacht wurden, gab es noch wenig Gründe für sie. Die liefere ich jetzt nach.«*[142] Die verdichteten Reflexionen und Traumsequenzen provozieren tatsächlich die in *Tod eines Kritikers* exzessiv betriebene Lesart des Romans als Tagebuch eines psychischen Niedergangs, vor allem, da die Skizzen oft die manisch fragmentierte Gedankenwelt eines Wahnsinnigen inszenieren: *»Wahnsinnsfragmente und Pointenschutt. Klettergeräusche im Leeren. Zersprungene Gipfelvision. Horrormarmelade aufs vergiftete Showbrot. Sadismus zu Tageskursen. Lückenlos nur die Kontrolle. Winziger als die Freiheit ist nichts. Euch entwachsen, bin ich in eurem Griff wie noch nie. Lebenslänglich eine Enthauptung.«*[143]

Die provozierte biographistische Lektüre der Sammlung wird allerdings auf einer poetologischen Ebene wieder zurückgenommen. In *Tod eines Kritikers* wird nämlich die Möglichkeit, die Werke eines Schriftstellers als intime Geständnisse zu lesen, zwar angedeutet, dann aber delegitimiert und ein alternatives Literaturverständnis eingefordert. So heißt es in *Der Wunsch, Verbrecher zu sein*: *»Schriftsteller sind ununterbrochen (und ununterbrechbar) mit dem Notieren ihres Alibis beschäftigt.«*[144] Es erscheint plausibel, dieses ›Alibi‹ mit der Schutzfunktion von Literarizität und Fiktionalität in Zusammenhang zu bringen. Literatur fungiert

140 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 66f.
141 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 68.
142 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 66f.
143 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 69.
144 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 27.

dann als Möglichkeitsraum, in dem intime, private, heimliche Dinge der eigenen Persönlichkeit verarbeitet werden können.

Damit ergeben sich Analogien zu anderen Möglichkeitsräumen wie dem Traum, dem Wunsch, dem Gedanken – alle drei Refugien für die Aushandlung des moralisch komplizierten Innenlebens der Erzählerfigur. Literatur ist also kein Geständnis, sondern ein Alibi – nicht die unwillkürlich verräterische Selbstanklage, sondern ein Vehikel sanktionsloser Selbstreflexion. Zumindest dem Anspruch nach ermöglicht die markierte Fiktionalität eines Werks dem Autor, drängende emotionale Verwerfungen im literarischen Gedankenspiel zu verarbeiten. So sollen auch die Affekte des Schriftstellers, sein Zorn und seine Animositäten domestiziert werden – eine Funktion der Literatur, die in *Der Wunsch, Verbrecher zu werden* angedeutet wird. Die Erzählerfigur ist besessen von der gewalttätigen Instanz des »Allmächtigen«, dessen absolute Machtausübung selbst die Sprache seines Opfers kontaminiert: *»Tag und Nacht kamen aus meinem Mund die Sätze des Allmächtigen. Ich hatte selbst nichts mehr zu sagen.«*[145] Der Leidensdruck der Erzählerfigur führt zur Entscheidung, sich gewaltsam zu emanzipieren (*»Er oder ich.«*). Von hier aus gehen die Reflexionen über die Möglichkeit von Gegenwehr ins Poetologische über:

> *Und wenn du's getan hast, wird es deine Tat sein. Kein Affekt im Spiel. Geplant. Wie ein Stück Prosa. Die gleiche zunehmende Notwendigkeit, die man zwar nicht durchschaut, die aber nichts Affektives hat. Man spürt, daß man muß. Dann spürt man, daß man kann. Das Übersetzen meiner Notwendigkeit in die Paragraphensprache geht mich dann nichts mehr an.*[146]

Diese Passage liest sich wie eine direkte Replik auf Reemtsmas Vorwurf, Walser habe beim Schreiben von *Tod eines Kritikers* die Kontrolle über den Text verloren. Die ›Tat‹ wird gleichgesetzt mit einem ›Stück Prosa‹ – Mord und Schreiben werden auf dieselbe emotionale Voraussetzung zurückgeführt. Insofern kann man durchaus von einer Affirmation der therapeutischen Möglichkeit ausgehen, Literatur als Verarbeitungsraum persönlicher Aggressionen zu behandeln.

Die unmittelbare Notwendigkeit (*»man spürt, dass man muss«*) wird sowohl in der Tat als auch in der Prosa umgehend ins Mittelbare, Geplante verschoben. Es handelt sich um eine Übersetzungsleistung, die den emotionalen Überschuss der Autorperson in ›Paragraphen‹ transponiert. Was hier zum Ausdruck kommt, ist eine Poetologie, die einerseits den

145 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 81.
146 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 81.

Status von Literatur als Möglichkeitsraum der Abrechnung verteidigt, andererseits aber auch den Vorwurf emotionaler Verstrickung abwehrt. In der ›Übersetzung‹ von realen Gefühlen der Wut oder des Hasses in fiktionale Literatur wird der objektivierende Effekt des Schreibens beteuert, der den Autor gegen die Kontrollverluste seiner Aggression immunisiert.

Diese Poetologie wird auf der Handlungsebene von *Tod eines Kritikers* – vor allem anhand des fiktiven Buches *Der Wunsch, Verbrecher zu sein* – plausibel gemacht. Allerdings zeigt die Rezeption des Romans, dass die impliziten normativen Gebote (die Abwehr biographistischer Lektüren, der Respekt vor dem Schutzraum der Literatur) von den Lesern nicht beachtet wurden. Der Skandal um *Tod eines Kritikers* und seinen Autor bezeichnet einen Fall gescheiterter literarischer Kommunikation. Der Roman wurde, unter Umgehung der zahlreichen Reflexionsebenen, vornehmlich als ungeheuerlicher Angriff des realen Walser auf den realen Reich-Ranicki gelesen. Dieses Scheitern lässt sich als Folge der fiktionstheoretischen und ethischen Widersprüche der zugrunde liegenden Poetologie erklären – Widersprüche, die zunächst auf einer technischen Ebene sinnfällig werden: Die Charakterisierung der Kontrahenten und das damit einhergehende Spiel der Referenzen wird nämlich auf sehr unterschiedlichen Stufen der Subtilität in Szene gesetzt. Während die Figur des Schriftstellers, der als Stellvertreter des realen Autors fungiert, mehrfach gebrochen wird und sich diskret hinter einer verrätselten Handlungsstruktur verbirgt, erscheint der Kritiker immer nur als kohärente Karikatur des realen Reich-Ranicki. Walser inszeniert den gekränkten, rachsüchtigen, reflektierenden Schriftsteller in gleich vier Manifestationen: der objektiv-unbeteiligte Landolf, der schweigende Lach, der resignierte Streiff und der Psychiatrieinsasse Mani Mani.

André Ehrl-König dagegen bleibt als Figur ungebrochen. Jede Zeugenaussage vervollständigt nur den Eindruck einer vollkommen grotesken Figur. Auch sind die Funktionen, die den Kontrahenten im Roman zugewiesen werden, klar aufgeteilt: Die Karikatur des Kritikers leistet den satirischen Anteil des Romans – die Kritik an der Machtausübung im Literaturbetrieb. Dagegen sollen, anhand der Manifestationen des Schriftstellers, die reflexiven Aspekte des Romans zum Ausdruck kommen und die Aggression der Karikatur poetologisch geadelt werden. Durch diesen Unterschied in der Subtilität der Figurenkonstruktion entsteht ein Kontrast, der die feindselige Aufnahme des Romans erklärbar macht. Denn auch im Fall von *Tod eines Kritikers* zeigen sich die eigentümlichen Rezeptionsmechanismen des Schlüsselromans: Das Vorhaben, durch die verrätselte, mehrfach gebrochene Schriftstellerfigur den satirischen Angriff auf Reich-Ranicki im Mittel komplexer poetologischer Reflexionen intellektuell auf-

zuwerten, scheiterte; stattdessen sorgte die offenkundig auf Wiedererkennbarkeit angelegte Karikatur dafür, dass diese Reflexionen entweder ignoriert oder als literarisches Feigenblatt angesehen wurden.

Vor diesem Hintergrund lassen sich zwei wichtige Mechanismen der Schlüsselromanrezeption beobachten: Komplexitätsreduktion und Faktualisierung. Das fiktionstheoretische Missverständnis, das dem Scheitern der literarischen Kommunikation in diesem Fall zugrunde lag, bezog sich zum einen auf die Annahme, die literarische Überformung der satirischen Attacke würde diese Attacke abfedern und ihre Wahrnehmung auf eine reflexive Metaebene heben. Zum anderen lässt diese Überformung die Vorstellung erkennen, dass die Referenzangebote auf reale Personen durch Fiktionalisierung relativiert und universalisiert werden können. Wie bereits gezeigt wurde, entsprechen diese fiktionstheoretischen Prämissen nicht den naheliegenden Rezeptionsvorgängen.[147] Ein deutliches Faktualitätssignal – die offenkundige Anspielung auf Reich-Ranicki – reicht aus, um den gesamten Text unter Faktualitätsverdacht zu stellen. Nicht die forcierte Literarisierung, sondern die offenkundige Referenzialisierung bestimmt die Rezeption.

Die Komplexitätsreduktion in der Rezeption von *Tod eines Kritikers* lässt sich zudem an den moralischen Problemen ablesen, die dem Roman diagnostiziert wurden. Auch hier ist auf der Ebene der poetologischen Reflexion in *Tod eines Kritikers* ein Versuch zu erkennen, diese Probleme im Roman selbst zu antizipieren und zu reflektieren. Dabei spielt der Aspekt des Jüdischen eine nur untergeordnete Rolle – wird allerdings an prominenter Stelle medienkritisch durchgespielt. Der Skandal um den geständigen Mörder bekommt zwischenzeitlich nämlich einen politischen Anstrich: »Das Thema war jetzt, daß Hans Lach einen Juden getötet hatte.«[148]

An dieser Stelle im Roman wird die Hysterie der Medien persifliert, die sich auf den angeblich antisemitischen Hintergrund der Tat stürzen (»Erst jetzt hatten die Medien ihr Saisonthema gefunden.«[149]); der Erzähler Landolf kritisiert die »Wucht der Verurteilungseinhelligkeit« als Folge einer künstlich angefeuerten Skandalisierung. Ein Satz, den Lach während seiner klimaktischen Konfrontation mit dem Kritiker in der Villa seines Verlegers gesagt haben soll, wird als Beweis angeführt: *»Ab heute nacht Null Uhr wird zurückgeschlagen.«* Dieser Satz, das machen die Nachforschungen Landolfs schon früh deutlich, ist nicht mit Sicherheit

147 Vgl. Kap. 2.4.
148 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 144.
149 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 145.

überliefert, jetzt aber kann man ihn »jeden Tag überall lesen und abends aus allen Kanälen hören«.[150]

Man muss annehmen, dass diese Passage die Funktion hatte, den satirischen Angriff auf Reich-Ranicki gegen den Vorwurf zu immunisieren, die Attacke sei antisemitisch. In der Persiflage der Medienhysterie kommt eine Leseanweisung zum Ausdruck, die den ›aufgeklärten‹ Leser davon abhalten soll, die Komplexität der Meta-Aggression auf nur einen Aspekt zu reduzieren. Angesichts der skandalisierenden Rezeption, die den Roman zunächst fast ausschließlich in Bezug auf seinen angeblichen Antisemitismus diskutierte, kann man diese Strategie als gescheitert betrachten. Insofern war die Satire auf die Medien nicht erfolgreich im Sinne der Verteidigung, sondern im Sinne der Vorausdeutung. So nannte Schirrmacher in seiner Attacke auf *Tod eines Kritikers* genau jenen Satz, der im Roman als Beweis einer unreflektierten Verbreitung ungeprüfter Meldungen fungiert, als Beweis für dessen Antisemitismus: »Wie kamen Sie«, schreibt Schirrmacher, »auf die Idee, Ihren Verdächtigen dadurch besonders verdächtig zu machen, daß der in höchster Wut dem Starkritiker in Hitler-Sprache droht, ›ab 0.00 Uhr wird zurückgeschlagen‹, worauf der Kritiker tatsächlich wie vom Erdboden verschwindet.«[151]

Der Misserfolg der Subtilisierungsstrategien in *Tod eines Kritikers* lässt sich schließlich aus einer grundsätzlichen Fehleinschätzung der Gattung Schlüsselroman erklären. Der Versuch, durch Antizipation und Reflexion den Vorwurf des Antisemitismus abzuwehren, musste an der Komplexitätsreduktion einer moralbasierten Rezeption scheitern – gerade weil es sich um ein Reizthema mit extrem hohem Irritationspotential handelt. Insbesondere der Versuch, das Judentum der Kritikerfigur herunterzuspielen und damit die Gefahr eines skandalösen Normbruchs zu vermeiden, musste fehlschlagen. So wird im Roman festgestellt, Ehrl-König habe seine Herkunft »nie als jüdisch herausgestellt« und die Figur des Kommentators Wolfgang Leder wird affirmativ mit der Äußerung zitiert, es sei »nicht einmal sicher, ob Ehrl-König Jude gewesen sei. Er, Leder, wisse an Ehrl-König nichts so sehr zu schätzen wie dessen Zurückhaltung in Herkunftsfragen.«[152]

Auch dieser Kontrast zum realen Vorbild Reich-Ranicki, dessen Judentum als gut dokumentiertes Faktum im Diskurs um den Kritiker verankert war, hat die Funktion, den Vorwurf des Antisemitismus abzufangen. Allerdings gehört es zu den Rezeptionsprozessen des Schlüsselromans, dass

150 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 144.
151 F. Schirrmacher: Tod eines Kritikers.
152 M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 144f.

die inoffiziell nahegelegte faktuale Lesart des vordergründig als fiktional markierten Textes dazu führt, dass der Text auch (zumindest partiell) den Regeln faktualer Texte unterworfen wird. Die Frage danach, inwiefern die Charakterisierung einer Figur zutreffend ist, gewinnt an Virulenz, denn mit dem erkennbaren Vorbild besitzt man eine Vergleichsfolie, vor deren Hintergrund nach den Motiven für etwaige Abweichungen gefragt werden kann. Die Fragen, die Schlüsselromane fast immer provozieren, sind: Treffen die geschilderten Charaktereigenschaften der Figur auf das Vorbild zu? Oder im Fall offensichtlicher Abweichungen: Warum weicht der Autor in seiner Darstellung von den bekannten Charaktereigenschaften des Vorbilds ab? Sind diese Abweichungen angemessen?

Im Fall von *Tod eines Kritikers* waren es nicht nur die groteske Persiflage Reich-Ranickis, die verzerrte Wiedererkennbarkeit, sondern auch die provokanten Abweichungen vom Original, die für Irritation sorgten. So schien Reemtsma besonders entsetzt darüber, dass Reich-Ranickis persönliche Geschichte als polnisch-jüdisches Opfer des Holocausts in der Figur Ehrl-König ausgespart wurde. Stattdessen werde er als Franzose mit unsicherer Herkunft inszeniert: »Walser vertauscht die Himmelsrichtungen. Ehrl-König kommt aus dem Westen, nicht aus dem Osten.«[153] Noch viel schlimmer findet Reemtsma allerdings, dass Walser die Nachricht, Reich-Ranicki habe angeblich für den polnischen Geheimdienst gearbeitet, »ins Westliche« transponiert, indem er Ehrl-König in den Kontext von Gerüchten stellt, er habe, um zu überleben, der Sûreté (der Polizei des Vichy-Regimes) zugearbeitet oder aber, er sei Mitglied der Résistance gewesen. Was im Roman wohl auch dazu beitragen soll, die ungewisse Herkunft einer vollkommen aus Selbstinszenierung und strategisch gestreuten Gerüchten zusammengesetzten Figur zu illustrieren,[154] deutet Reemtsma als Teil einer ungehörigen Verleumdungsstrategie:

> Dies ist wirklich unerhört. Walser macht aus dem Überlebenden des Gettos den Klischee-Popanz des geilen, machthungrigen, aber in jeder Hinsicht impotenten, die deutsche Kultur ruinierenden Judenschädlings. Und er hängt der Karikatur dann noch das Gerücht an, entweder

153 J.P. Reemtsma: Ein antisemitischer Affektsturm.

154 Die von Reemtsma monierte Stelle lautet im Roman: »Ehrl-König war politisch überhaupt nie faßbar. Daß der Vater der Madame [Ehrl-Königs Frau, JF] zuerst Privatsekretär Pétains und dann Geheimdienstchef des Vichy-Regimes gewesen sein soll, kann genauso in den Strauß der Gerüchte gehören wie das Gruselfaktum, Ehrl-König habe, um zu überleben, selber der Sûreté zugearbeitet. Und: Er habe zur Résistance gehört.« Vgl. M. Walser: Tod eines Kritikers, S. 55.

in der Résistance oder ein Nazi-Kollaborateur gewesen zu sein, der, um zu überleben, andere ausgeliefert habe. Reich-Ranicki war Übersetzer des ›Judenrats‹, der das Warschauer Getto verwaltete.[155]

Bestimmend für die Probleme der Schlüsselromanrezeption ist das Wort ›anhängen‹. Der Vorwurf Reemtsmas bezieht sich auf das zweite Verletzungspotential der Gattung, die zum einen als Vehikel massiver *Indiskretion* dienen kann, die zum anderen aber auch ein Instrument der *Verleumdung* an die Hand gibt – eben die Möglichkeit, einer realen Person etwas ›anzuhängen‹. Wenn Wiedererkennbarkeit einmal hergestellt ist, werden auch die deutlichsten Unähnlichkeiten mit dem Vorbild in fast allen Fällen nicht mehr als Fiktionssignale gelesen, sondern auf ihre Alibi- oder Verleumdungsfunktion reduziert. Dass die Figur Ehrl-König Franzose ist und nicht wie das Vorbild Reich-Ranicki aus Polen stammt, wird in der Rezeption (zumindest von den Gegnern Walsers) als Versuch gewertet, die eigenen Spuren zu verwischen und die Viktimisierungserfahrung der realen Person auf ungeheuerliche Art und Weise herunterzuspielen. Aus dieser Perspektive machen die Abweichungen vom Vorbild die Figur nicht fiktiver, sondern steigern die Brutalität der Attacke.

Fiktionalität erweist sich auch in diesem Fall als fragiler Status. Es reicht eben nicht aus, bei Schlüsselromanfiguren einfach die Aspekte wegzulassen oder herunterzuspielen, die unangenehme Vorwürfe nach sich ziehen könnten; sobald Wiedererkennbarkeit durch Ähnlichkeit hergestellt wurde, werden auch alle Eigenschaften der realen Person in die Figurencharakterisierung eingemeindet. Die Strategie, dem Anwurf des Antisemitismus zu entgehen, indem man die Herkunft der Figur unsicher werden lässt und gleichzeitig noch ihre »Zurückhaltung in Herkunftsfragen« lobt, kann nicht aufgehen, da die markierte partielle Faktualität des Textes alle Aspekte der Charakterisierung kontaminiert. Ausgangspunkt der ethischen Debatte um die Angemessenheit eines Schlüsselromans ist immer das reale Vorbild. Das Eigenrecht einer autonomen literarischen Schöpfung können Schlüsselromanfiguren nicht für sich beanspruchen. Reemtsma delegitimiert dann auch die Fiktionalisierungsstrategien des Romans unter Verweis auf das reale Vorbild: »Reich-Ranicki, ohne dessen öffentliches Bild das Wider-Bild des Ehrl-König nicht auskommt, ist eben nicht ›zurückhaltend in der Herkunftsfrage‹, und eines seiner Verdienste um die politische Kultur der Bundesrepublik liegt genau darin.«[156]

155 J.P. Reemtsma: Ein antisemitischer Affektsturm.
156 J.P. Reemtsma: Ein antisemitischer Affektsturm.

Es kann nicht gelingen, die Ermordung einer realen Person im Rahmen eines Schlüsselromans durchzuspielen, ohne dass diese reale Person mit all ihren biographischen Hintergründen in den Fokus der Rezeption gerückt wird. Dieser Mechanismus zeigt sich auch in Schirrmachers offenem Brief, wo er sich besonders bestürzt zeigt über den Satz: »Umgebracht zu werden paßt doch nicht zu André Ehrl-König.«[157] Es mag sein, dass ein solcher Satz im Rahmen einer vollständig fiktionalen Erzählung durchaus dazu geeignet wäre, eine literarische Figur zu charakterisieren – zumal, wenn diese Figur wie Ehrl-König nicht im gleichen Maße wie Reich-Ranicki Opfer der Naziverfolgung gewesen wäre. Angesichts der Biographie des klar erkennbaren Vorbilds besitzt die Bemerkung (die im Roman von Ehrl-Königs Frau geäußert wird) aber gerade wegen des Kontrastes zur Realität ein von Schirrmacher festgestelltes irritierendes Potential:

> Es ist dieser Satz, der mich vollends sprachlos macht. Er ist Ihnen so wichtig, daß er zweimal in dem Roman vorkommt. Auf dem Hintergrund der Tatsache, daß Marcel Reich-Ranicki der einzige Überlebende seiner Familie ist, halte ich den Satz, der das Getötetwerden oder Überleben zu einer Charaktereigenschaft macht, für ungeheuerlich.[158]

Das Scheitern der literarischen Kommunikation im Fall von *Tod eines Kritikers* zeigt vor allem eines: Es gibt keinen partiellen Mord im Schlüsselroman. Auch wenn die als fiktional ausgewiesenen Texte durchaus fiktive Elemente enthalten, können die erfundenen Aspekte der pseudo-fiktiven Figur nicht verhindern, dass die gesamte Person, die attackiert wird, die Lektüre bestimmt. Die provozierte referenzialisierende Lesart führt dazu, dass die reale Person sich im Lektüreprozess vor die literarische Figur schiebt und deren idiosynkratische Eigenschaften verdrängt.[159] Entsprechend musste der Versuch, Reich-Ranicki in der Figur Ehrl-König als Kritiker, nicht aber als Opfer der Naziverbrechen, anzugreifen, in den Augen vieler Rezipienten unzulässig erscheinen. Es gehe eben nicht, wie Schirrmacher schreibt, »um die Ermordung des Kritikers als Kritiker«: »Es geht um den Mord an einem Juden.«[160]

* * *

157 F. Schirrmacher: Tod eines Kritikers.
158 F. Schirrmacher: Tod eines Kritikers.
159 Vgl. Kap. 2.1.
160 F. Schirrmacher: Tod eines Kritikers.

Die Diskussion, ob dieser Vorwurf berechtigt war oder nicht, wurde nach der Publikation von *Tod eines Kritikers* kontrovers geführt und ist bis heute nicht abgeschlossen. Walser hat Antisemitismus in seinem Roman immer abgestritten und die Vorwürfe bezogen sich auch eher nicht auf tatsächliche judenfeindliche Motive des Autors, sondern auf antisemitische Tendenzen, die Walser aufgrund seiner persönlichen Geschichte und Verstrickung unterlaufen seien. Für die Frage nach den Gesetzmäßigkeiten von Schlüsselromanereignissen ergeben sich vor dem Hintergrund der untersuchten Fälle zwei grundsätzliche Beobachtungen:

(1) Wo ein Mord begangen wird, wird nach einem Täter gefahndet: Schlüsselromane werden als Instrumente für Polemik genutzt. Der fiktive Mord an einer realen Person ist der Extremfall einer solchen Polemik und erscheint demgemäß als besonders illustrativ für die Beobachtung, dass in Schlüsselromanereignissen der reale Autor und seine Motive in den Vordergrund der Rezeption gerückt werden. Während glaubwürdige Fiktionalitätsbehauptungen den Verfassern einen gewissen Schutz und ein ›Recht auf Rücksichtslosigkeit‹ im Umgang mit den Figuren gewähren, wird dieser Schutz den Autoren von Schlüsselromanen entzogen. Damit verfallen aber auch der Schutz davor, für die Inhalte des Romans verantwortlich gemacht zu werden, und die Möglichkeit, als Schöpfer eines Werkes hinter die Erzählerstimme zurückzutreten. Die Kommunikationssituation im Fall von fiktionalen Texten kann noch auf den Autor als Interpretandum verzichten. Sie findet dann zwischen Leser und Erzähler statt. Der Normbruch einer Polemik gegen reale Personen erfordert allerdings einen Urheber dieser Polemik. Damit wird die Person des Autors wieder in die Kommunikationssituation eingeführt.

(2) Fiktionalität gewährt keine mildernden Umstände: Wird eine für den Schlüsselroman charakteristische Polemik in einem Text diagnostiziert, so bestimmt diese Diagnose zumindest zeitweise vollständig dessen Rezeption. Der Versuch von Autoren, die Verantwortung für eine solche Polemik abzufedern, indem an der Schlüsselromanfigur fiktive Änderungen vorgenommen werden, muss – vor dem Hintergrund der faktualisierenden Rezeptionsmechanismen – scheitern. Die Kontrolle über die Lesarten fiktionaler Texte kann ein Autor also verlieren, wenn er seinen Text partiell als Instrument einer Attacke *ad hominem* nutzt. In solchen Fällen vermag auch der Einsatz komplexer literarischer Strategien nicht zu helfen, da der Verdacht einer motivierten Referenz zu einer starken Komplexitätsreduktion der Lektüren führt.

Wie stark die ethische und fiktionstheoretische Ambivalenz in Fällen literarischer Morde den Diskurs bestimmt, kann an einem abschließen-

den Beispiel illustriert werden.[161] 1995 veröffentlichte Gerhard Roth den Roman *Der See*, in welchem ein misslungenes Attentat auf einen populistischen Politiker verübt wird, der sehr stark an Jörg Haider, den rechtskonservativen Landeshauptmann von Kärnten, erinnerte.[162] Der Autor wurde in einem Interview mit dem *Spiegel* auf diesen Zusammenhang angesprochen, der auch zu politischen Verwerfungen geführt hatte: »In Ihrem Roman ›Der See‹, der im August erscheint, schildern Sie ein mißglücktes Attentat auf einen Politiker, der fatal an Haider erinnert. Prompt machen die Freiheitlichen [Freiheitliche Partei Österreichs, JF] im Wiener Parlament gegen Sie mobil.«[163] Roth antwortet auf diese Frage, indem er noch einmal seine Abscheu vor den Strategien der FPÖ betont. Die parlamentarische Anfrage »zu den angeblichen Attentatsphantasien« im Roman sei ein Zeichen für die undemokratische Haltung der Partei, die sich als Wiedergänger der Nazis zu erkennen gegeben habe.

In Bezug auf die ethischen Probleme von Schlüsselromanen erscheint vor allem die abschließende Frage des *Spiegel* zu den möglichen Folgen

161 Weitere Beispiele ließen sich nennen: So der 2004 erschienene Roman *Das Ende des Kanzlers* (vgl. Kap. 5.1) und Jürgen Kehrers Krimi *Wilsberg und der tote Professor* (2003). Gerade der Fall Kehrers ist für den ethischen Diskurs um Schlüsselromane einschlägig. Der Betroffene – ein Privatdozent aus Münster – ging gerichtlich gegen die Veröffentlichung vor, da er die eigene Person als Vorbild hinter der Figur des titelgebenden toten Professors, der im Roman ausgesprochen unsympathisch erscheint, zu erkennen glaubte. Dieser Umstand bedeute eine reale Gefahr für seine Karriere. So hieß es in einem Artikel auf *Spiegel Online*, der Professor bange um seinen Ruf: »Zunächst habe ihn die Lektüre des überzeichneten Buches ja selbst amüsiert. Doch allzu zahlreich seien die Anrufe von Freunden und Kollegen gewesen, die ihm alle rieten, sich zur Wehr zu setzen.« Er wird mit den Worten zitiert: »Das ist gefährlich für mein soziales Umfeld«, denn: »Gerade befinde er sich mitten in einigen Bewerbungsverfahren um Professuren deutschlandweit und fürchte um die Konsequenzen für seine akademische Zukunft.« Vgl. Kristina Wahl: Wilsberg und der zornige Professor. In: Spiegel Online am 13.1.2003. Unter: http://www.spiegel.de/unispiegel/wunderbar/muensteraner-krimi-posse-wilsberg-und-der-zornige-professor-a-230077.html. In diesem Fall wurde also ein realer Rufmord als Folge des fiktiven Mords im Roman beklagt. Als Motiv vermutete der Betroffene, dass Kehrer sich dafür habe rächen wollen, dass er von einer Vortragsreihe ausgeschlossen wurde. Zu *Wilsberg und der tote Professor* und *Das Ende des Kanzlers* aus juristischer Perspektive vgl. K. Bünnigmann: Die ›Esra‹-Entscheidung als Ausgleich zwischen Persönlichkeitsrecht und Kunstfreiheit, S. 180-186.

162 Gerhard Roth: Der See, Frankfurt a.M. 1995.

163 Gerhard Roth (Interview): ›Wie die Nazis‹. In: Der Spiegel vom 8.5.1995.

eines solchen Romans bedeutsam: »Wie reagieren Sie, wenn nun tatsächlich jemand einen Anschlag auf Haider verübt und sich danach auf Sie beruft?« Hier werden die potentiellen Konsequenzen des literarischen Mordes zu Ende gedacht. Die extreme Polemik, die sich in einer solchen fiktiven Tat ausdrückt, könnte auch extreme lebensweltliche Folgen haben. Die Antwort des Autors bringt eine starke Abwehrhaltung gegen diese Vorstellung zum Ausdruck:

> Auf mich kann sich niemand berufen. Es kann sich ja auch niemand auf Dostojewski und seinen Roman ›Schuld und Sühne‹ berufen, wenn er eine Wucherin umbringt. Die Literatur ist eine eigene Welt und gibt nur ein Gleichnis ab. Man kann ihr nicht unterstellen, daß sie die Wirklichkeit beeinflussen könnte. Das wäre zwar wunderbar, aber sie tut's halt nicht.[164]

Roth bestreitet eine mögliche Verantwortung für reale Folgeschäden seiner Referenzstrategien und beruft sich auf die Argumente der klassisch autonomistischen Fiktionstheorie: Literatur schaffe eine »eigene Welt«, sie sei »nur ein Gleichnis«. Allerdings ist gerade die Berufung auf *Schuld und Sühne* vor dem Hintergrund der spezifischen fiktionstheoretischen Probleme des Schlüsselromans unzulässig; immerhin war die Wucherin in Dostojewskis Roman fiktiv, während die Figur des Politikers, auf den ein Attentat verübt wird, zumindest partiell als Anspielung auf den realen Haider gelesen werden konnte. Im Gegensatz zu der erfundenen Figur hätte der reale Haider also durchaus das Recht, sich durch die Darstellung im Roman bedroht zu fühlen – zumal in der Antwort Roths ein seltsames Bedauern über die Folgenlosigkeit von Literatur mitschwingt. Angesichts eines literarischen Mordversuchs davon zu sprechen, dass es »wunderbar« wäre, wenn Literatur »die Wirklichkeit beeinflussen könnte«, bringt die moralische und fiktionstheoretische Verwirrung eines Schlüsselromanereignisses deutlich zum Ausdruck. Der Forderung nach ›mildernden Umständen‹ durch Fiktionalität korrespondiert ein Bedauern über ihre Folgenlosigkeit.

164 G. Roth (Interview): ›Wie die Nazis‹.

5.4 ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹: Maxim Biller und der radikale Realismus

Im Sommer 2003 veröffentlichte der Schriftsteller Joachim Lottmann in der *tageszeitung* eine lange Polemik gegen das juristische Verbot des Romans *Esra* mit dem Titel »Nichts als die Wahrheit«. Dieser Essay, »Ein Plädoyer für Maxim Billers verbotenen Roman«, formuliert eine Poetologie, die sich darauf beruft, dass hochwertige Literatur nur dort entstehen kann, wo der Autor seine eigenen Erlebnisse und Erfahrungen literarisiert. Der Ankündigungstext vermerkt bereits: »Literatur ist am besten, wenn sie nah an der Wirklichkeit ist. Wenn sie aus Liebe entsteht oder aus Wut im Bauch.«[165] Es handelt sich um das Programm eines Realismus, der Welthaltigkeit dadurch erzeugt, dass er das reale Leben verarbeitet und die Emotionen des Autors zum Ausgangspunkt des literarischen Entwurfs macht – auch auf die Gefahr hin, dass die verarbeiteten Personen wiedererkannt werden können und darunter leiden. Kunst muss demnach, um Authentizität in der Darstellung zu erlangen, rücksichtslos mit der Realität verfahren.

Das Konzept von Literatur, welches in dieser Haltung zum Ausdruck kommt, beruht, wie ich im Folgenden zeigen werde, auf einer ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹. Diese Poetologie erscheint als wichtige Position in der zeitgenössischen Debatte um die Verarbeitung realer Personen in literarischen Texten und lässt sich anhand kontroverser Einlassungen Maxim Billers illustrieren, der als selbsternannter Wortführer eines radikalen Realismus im Diskurs der Gegenwartsliteratur fungiert.[166] Der Skandal um *Esra* bezeichnet in diesem Zusammenhang nur eine Station im Kampf für das Programm einer autobiographisch fundierten Literatur der ›Ichzeit‹, welches den Eindruck des Selbsterlebten als evaluativen Maßstab postuliert. Lottmann gibt sich in seiner Polemik als Anhänger dieses Programms zu erkennen. Sein Literaturverständnis verdeutlicht er zunächst am Beispiel seines Schriftstellerkollegen Matthias Politycki:

> Nehmen wir den Schriftsteller Matthias Politycki. Ich verbürge mich dafür, dass er seit fünf Jahren nichts, wirklich *gar nichts* erlebt hat. Nun hat Politycki aber ein wirklich brillantes Buch geschrieben: ›Weiberroman‹. Wie ist das möglich, da er doch angeblich nichts erlebte? Nun, er liebt seine Frau. Wirklich. Es verwundert nicht, dass Weltliteratur

165 Joachim Lottmann: Nichts als die Wahrheit. In: die tageszeitung vom 5.7.2003.

166 Zu Billers radikalem Realismus, auch in Bezug auf die Kontroverse um *Esra*, vgl. Richard Kämmerlings: Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit ’89, Stuttgart 2011, S. 35-42.

> entsteht, wenn dieser glückliche Autor über seine so sehr geliebte Frau schreibt. Er hat es im ›Weiberroman‹ getan, im dritten Kapitel. Dieses dritte Kapitel ist wahr. Es ist so wahr wie Billers Roman ›Esra‹ wahr ist! Genau solche große, wahre, weil echte Literatur ist seit der Einstweiligen Verfügung eines deutschen Gerichts im März dieses Jahres verboten.[167]

Bemerkenswert ist vor allem Lottmanns Verwunderung darüber, dass mit *Weiberroman* ein Stück ›Weltliteratur‹ entstanden sei, obwohl Politycki nichts ›erlebt‹ habe. Bedeutungsvolle Erlebnisse scheinen demnach die Voraussetzung für gute Literatur zu sein.[168] Einen angemessenen Stoff und die gebotene narrative Energie beziehen Romane demnach aus den lebensweltlichen, vor allem emotionalen Erfahrungen des Autors. Lottmann geht umstandslos davon aus, dass für die Frauenfigur des dritten Kapitels von *Weiberroman* die »so sehr geliebte« Ehefrau des Autors Modell habe stehen müssen. Und es ist gerade diese Beobachtung einer realen Vorlage, welche die Qualität des Werkes zu erklären vermag. Die emotionale Involviertheit des Autors, das heißt das biographische Faktum seiner Liebe, bedingt das Entstehen ›großer, wahrer, weil echter Literatur‹. Diese Art der Literatur sei allerdings durch das Verbot *Esras* in Gefahr geraten. Die Ehefrau Polityckis könnte eine Zensur des dritten Kapitels von *Weiberroman* erwirken: »Sie hätte nun«, wie Lottmann empört vermerkt, »ein Recht darauf, ihre Privatsphäre vor der Literatur zu schützen.«[169]

Lottmanns poetologisches Programm beruht auf zwei Aspekten, einem ästhetischen und einem ethischen:[170] Zum einen fordert er eine starke Rückbindung der Literatur an die Lebensrealität des Autors. Diese Forderung richtet sich gegen »die inhaltslosen, für nichts stehenden, auf ihrem ›Talent‹ kunstgewerblich klimpernden Gregor Hens’ dieser

167 J. Lottmann: Nichts als die Wahrheit.

168 Es ist in diesem Zusammenhang unerheblich, ob es sich um eine angemessene Interpretation von Polityckis 1997 erschienenem Roman handelt. Zu *Weiberroman* vgl. aus der Perspektive der Genderforschung Robert Tobin: Postmoderne Männlichkeit. Michael Roes und Matthias Politycki. In: Zeitschrift für Germanistik 12.2 (2002), S. 324-333; Steffen Martus dagegen untersucht den Roman als Teil der »Literatur der Literaturwissenschaft«, vgl.: ›In der Hölle soll sie braten‹. Zur Literatur der Literaturwissenschaft mit einem Seitenblick auf Matthias Polityckis *Weiberroman* und die Computerphilologie. In: Zeitschrift für Germanistik 17.1 (2007), S. 8-27.

169 J. Lottmann: Nichts als die Wahrheit.

170 Zu Joachim Lottmann, der selbst für seine autofiktionalen Spiele bekannt ist, vgl. I. Kreknin: Poetiken des Selbst, S. 279-352.

Welt«.[171] Der als Negativbeispiel herangezogene Schriftsteller Gregor Hens hatte 2002 seinen Debütroman *Himmelssturz* veröffentlicht, eine kunsttheoretisch avancierte Beziehungsgeschichte, die in den Feuilletons vor allem für ihre formale Virtuosität und Anbindung an die Literaturgeschichte gelobt wurde.[172] Gegen diesen Fall einer ›kunstgewerblichen‹ Literatur wird Maxim Billers *Esra* in Stellung gebracht. Während Hens noch für »jene ›Verdichtung‹, für die die althergebrachte, reaktionäre Literatur sich rühmt, jenes sich Aufschwingen zu allgemeiner Wahrheit« stehe, habe sich Billers Roman der lebensweltlichen Konkretion verschrieben: »Die Wahrheit von ›Esra‹ gehört aber einzig diesem einen und unverwechselbaren Fall.«[173]

Lottmanns Kritik gilt einer Form des Schreibens, die auf das Allgemeine abzielt. Damit stellt er sich in Opposition zum feuilletonistischen Mainstream. Denn der ›reaktionären Literatur‹, auf die Lottmann sich als Kontrastfolie seiner poetologischen Maßstäbe beruft, entsprechen die Normsetzungen der autonomistischen Fiktionstheorie: Zu den wichtigsten Funktionen, die Fiktionalität zugeschrieben werden, gehört gerade der Aspekt der ›Verdichtung‹. Indem konkrete Realien in erfundene Figuren und Ereignisse transponiert werden, sollen exemplifikationserfassende Lektüren herausgefordert und in eine ›allgemeine Wahrheit‹ kondensiert werden. Wie sich gezeigt hat, wird Werken, denen diese Verdichtung nicht gelingt, deren reale Vorbilder sich also noch erkennen lassen, oftmals ästhetisches Versagen vorgeworfen. Erinnert sei an dieser Stelle an Jens Jessens vernichtende Polemik gegen *Esra*, einen Roman, der »Realitätspartikel« enthalte, »an denen nichts Gleichnishaftes hängt« und der deshalb keinen Anspruch auf Literarizität erheben könne.[174] Für Jessen legitimiert erst das ›Gleichnishafte‹ die Integration einer Realie in einen literarischen

171 J. Lottmann: Nichts als die Wahrheit.

172 So etwa von Volker Weidermann: Liebeshaus, später. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 14.4.2002: »In einer klaren, harten, knappen, hochpoetischen Sprache, Thomas Bernhard inhaltlich zitierend, ohne der schrecklichen Mode der Bernhard-Sound-Imitation zu verfallen, sich auf Goethes Wahlverwandtschaften beziehend, ohne altmodisch zu wirken, hat der Germanist Gregor Hens mit seinem ersten Roman schon eine Sprache und eine Form gefunden, die fast perfekt anmutet. Virtuos und souverän. Ein Literaturwissenschaftler als Sprachkünstler.« Zu Gregor Hens vgl. Sarah Pogoda: Erzählerische Kontingenzverwaltung bei Gregor Hens. In: Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000, hg. von Evi Zemanek und Susanne Krones, Bielefeld 2008, S. 225-234.

173 J. Lottmann: Nichts als die Wahrheit.

174 J. Jessen: Schlüssel ohne Roman. Zu Jessens Kritik vgl. Kap. 4.3.

Text. Exemplarisch zeigt sich diese Abwehr gegen die wiedererkennbare Verarbeitung realer Erlebnisse auch in einer Polemik Thomas Steinfelds, der vor allem anlässlich der Kontroverse um *Esra* zu einer Kritik der Skandalträchtigkeit deutscher Gegenwartsliteratur ausholt:

> Denn die Literatur lebt vom Willen zu Form, von der Kunst des Schreibens. Ihre Größe, ihre Haltbarkeit, ja auch ihr Erlösendes gibt es nur, weil sie sich vom Leben trennt, weil sie etwas Fiktives, Vages, halb Vorgestelltes, halb Erinnertes so gestaltet, dass dabei anderes Jetzt entsteht – und die Freiheit, sich dorthin und wieder zurück begeben zu können. Eine Literatur, die auf dem Echten als höchstem Reiz besteht, weiß von dieser Freiheit nichts und will auch nichts davon wissen. Statt dessen lässt sie sich mit Begierden und Grausamkeiten beliefern, aus dem eigenen Leben, gerne auch aus der Zeitgeschichte.[175]

Steinfelds Polemik liest sich wie eine Antwort auf Lottmanns Kritik am Dogma der ›Verdichtung‹. Gegen eine Literatur, die »auf dem Echten als höchstem Reiz besteht«, bringt Steinfeld die Gebote von ›Form‹ und ›Kunst‹ in Stellung, die hier gerade dadurch bestimmt werden, dass sie die literarische Darstellung vom Leben trennen. Die lebensweltliche Erfahrung, die der Kunst zugrunde liegt, muss sich demnach auf ein »halb Erinnertes« beschränken, das aber durch die Freiheit der Fiktionalität so gestaltet wird, dass »dabei anderes Jetzt« entsteht.

Lottmann allerdings verkehrt diesen Anspruch in sein Gegenteil. Erst die Tatsache, dass *Esra* einen einzelnen ›unverwechselbaren‹ Fall verarbeite, begründe die Vitalität des Werkes; erst die konkrete Verarbeitung einer nicht-langweiligen Erfahrung des Autors erzeuge große Literatur. Die seiner Ansicht nach mäßige Qualität der Gegenwartsromane habe ihren Grund darin, dass »sie meistens von Leuten geschrieben werden, die ein äußerst langweiliges Leben führen«. Den Autoren fehlten »echte Dramen«, und das könne man beim Lesen spüren.

Neben ›Wahrheit‹ und ›Echtheit‹ wird als weiteres Qualitätskriterium fehlende ›Langeweile‹ eingeführt. Biller gelinge es, Spannung zu erzeugen, und zwar dadurch, dass er reale eigene Erfahrungen und Emotionen in das Werk investiere: »Seine Titelheldin ›Esra‹ gibt es wirklich. Unmöglich, sie hier zu beschreiben. Selbst Biller muss alle Kraft bündeln, um es auf 230 Seiten zu schaffen. So ist das nämlich mit Menschen, die es tatsächlich gibt, sie sind so komplex wie das sie umgebende Universum.«[176] Die Figur bezieht ihre überlegene Komplexität demnach daraus, dass es

175 T. Steinfeld: Skandal.
176 J. Lottmann: Nichts als die Wahrheit.

sich um die Verarbeitung einer realen (konkreten) Person handelt. Ähnliche Figuren, schreibt Lottmann, fänden sich in *Esra* immer wieder: »Im Text wimmelt es von Türken, Kurden, Juden, Armeniern, Deutschen, und zwar so, wie sie auch in Wirklichkeit auftauchen [...].«[177]

Eingefordert werden Figuren, die sich an der außerliterarischen Alltagsrealität der Leser messen lassen können. Obwohl in Lottmanns Polemik gattungsbedingt vieles im Nebulösen verbleibt, zeigen sich die Konturen eines zeitgenössischen Realismuskonzepts. Aufgerufen wird die geläufige Definition, nach der man in der Literaturwissenschaft unter *Realismus* »die Darstellung der fiktiven Welt als ›real‹ [...]« versteht.[178] Wenn im Folgenden von ›Realismus‹ die Rede sein wird, dann nicht in Bezug auf das historische Epochenkonstrukt des ›Bürgerlichen Realismus‹, sondern als überhistorisches Kriterium der Literaturbewertung: Demgemäß werden solche Texte gelobt, die die Welt beschreiben, ›wie sie wirklich ist‹. Nach Lottmanns Einschätzung gelingt es Biller in *Esra,* diesen Anspruch einzulösen. Damit bewegt sich seine Bewertung des Romans zunächst noch im Bereich der konventionellen Literaturkritik, die einen Roman für ›Klischees‹ oder ›unplausible‹ Figuren tadelt und so (zumindest implizit) die Wirklichkeitsnähe des Dargestellten als Maßstab aufscheinen lässt.[179] Die Radikalität dieses poetologischen Programms zeigt sich in der produktionsästhetischen Pointe, dass die erhoffte Wirklichkeitsnähe nur durch die Verarbeitung der realen Erlebnisse des Autors erzeugt werden kann.

Dieses Programm gilt demnach nicht nur für den Realismus des Dargestellten, sondern auch und gerade für die Möglichkeit emotionaler Identifikation mit den Figuren.[180] Lottmann verweist auf den Hass, den Biller

177 J. Lottmann: Nichts als die Wahrheit.

178 Vgl. M. Ritzer: Realismus 1, S. 217.

179 Um nur wenige Beispiele zu nennen: In einer Rezension des KZ-Romans *Interessengebiet* von Martin Amis (2015, im Englischen 2014 als *The Zone of Interest*) wird die Rede eines KZ-Insassen als »psychologisch peinlich unplausibel« abgewertet; vgl. Franziska Augstein: Im Blick der toten Augen. In: Süddeutsche Zeitung vom 9.9.2015. Hilal Sezgin monierte »einige unrealistische Passagen« in Ilija Trojanows *Weltensammler* (2006): Als hätten sich zwei Blinde eine Frau geteilt. In: Frankfurter Rundschau vom 15.3.2006. Und Sibylle Saxner vermerkte, die Liebesgeschichte im Roman *Kriegsbraut* von Dirk Kurbjuweit sei »nicht plausibel, scheint am Reissbrett entwickelt«; vgl. Sibylle Saxner: Soldatin am Hindukusch. In: Neue Zürcher Zeitung vom 23.7.2011.

180 Zum Problem der emotionalen Wirkung von Literatur vgl. Claudia Hillebrandt: Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel, Berlin 2011.

gegenüber seiner ehemaligen Partnerin empfunden haben muss, und beruft sich auf die Alltagserfahrung konventioneller Liebesschmerzen, die jeder kenne, »der einmal an der Liebe verrückt geworden« sei. Die Nachwehen einer solchen Erfahrung würden sich nun einmal in »gnadenlosen Tiraden gegen das Objekt der Begierde« äußern. Damit ist die Vorstellung des Romans als Instrument der Rache aufgerufen. Doch während andere Kommentatoren eine solche Instrumentalisierung in den Kontroversen um Billers *Esra*, Walsers *Tod eines Kritikers* oder Steinfelds *Der Sturm* noch als Grund für ein ästhetisches und ethisches Versagen der Romane gesehen hatten,[181] wird Rache als Motiv des literarischen Schreibens bei Lottmann zu einem Qualitätsmerkmal geadelt.

> Die besten Texte wurden immer mit Wut im Bauch geschrieben. Wie Billers ›Esra‹. Nein, man sollte das edle, archaische Motiv der Rache nicht aus der Literatur verbannen. Sonst lesen beim nächsten Klagenfurter Wettbewerb nur noch die Gregor-Hens-Typen, bei denen es buchstäblich um nichts geht.[182]

Vergleicht man diese Forderung mit der Kritik, die Jan Philipp Reemtsma an *Tod eines Kritikers* geübt hatte, so zeigt sich eine vollständige Verkehrung der Wertmaßstäbe. Während Reemtsma in der Emotionalität des Autors – seinem Hass und seinem Rachebedürfnis – die Wurzel eines ästhetischen Kontrollverlustes sieht, beruft sich Lottmann auf Emotionalität als Treibstoff des literarischen Schaffens. Während Reemtsma implizit eine gewisse kalte Objektivität beim Schreiben als Voraussetzung kontrollierter Literatur einfordert, fordert Lottmann die subjektive und emotionale Selbstinvestition des Autors.

Lottmanns poetologische Polemik lässt sich in einer literaturtheoretischen Kontroverse verorten, die um das Problem der Verarbeitung realer Personen in literarischen Texten geführt wird. Diese Debatte ist zwar kein literaturgeschichtliches Novum, allerdings erreicht sie durch die Radikalität der zeitgenössischen Positionen eine neue Qualität. Demnach sind die Erlebnisse des Autors nicht nur die Grundlage für Literatur – Literatur muss den Eindruck des Selbsterlebten auch evozieren. Referenzialisierende Lektüren sind also nicht mehr allein lästige Begleiterscheinungen einer in der Lebensrealität des Autors grundierten Darstellung, sondern als zwangsläufige Rezeptionsfolgen eines radikal autobiographischen Programms. Der Leser *soll* erkennen, dass der Autor eigene Erfahrungen und Emotionen verarbeitet hat; er investiert sein reales Erleben

181 Vgl. Kap. 5.2 und Kap. 5.3.
182 J. Lottmann: Nichts als die Wahrheit.

in den Text, um den Lesern das identifikatorische Miterleben zu ermöglichen. So erscheint für Lottmann die Beobachtung, dass sich in den Werken Polityckis und Billers reale Vorbilder hinter den zentralen Frauenfiguren erkennen lassen, als Voraussetzung ihrer literarischen Qualität.

Damit verbunden ist allerdings auch die Vorstellung, dass der Text, je weiter er sich von der Realität des Selbsterlebten entfernt, an Wirkungskraft verliert. Je mehr der Autor verfremdet, erfindet und ästhetisiert, desto lebloser wird die Literatur. Vor diesem Hintergrund stellt sich die grundsätzliche Frage nach der Rolle der Fiktionalität. Während diese für Jessen im Sinne des Autonomismus die Möglichkeit der Universalisierung bereithält oder für Reemtsma als Prophylaxe emotionaler Kontrollverluste dient, erscheint ihr Status für die von Lottmann vorgestellte Poetologie zweifelhaft. Wäre es nicht im Sinne des radikalen Realismus angemessen, die Realität in Form von faktualen Texten zu beschreiben? Was wäre ›wahrer‹ und ›echter‹ als eine Darstellung der tatsächlichen Wirklichkeit? Es zeigt sich, dass sich die Forderungen Lottmanns zwar an fiktionsskeptische Positionen anlehnen, allerdings nicht im Sinne des *New Journalism* darauf abzielen, das literarische Erfinden als Technik vollständig abzuschaffen. Die Lizenzen der Fiktionalität werden stattdessen für die Texte auch dann vorausgesetzt, wenn diese Texte eine referenzialisierende Lektüre erlauben. Dieser Umstand legitimiert sich dadurch, dass die Möglichkeit faktualer Lesarten sich nicht auf die konkreten verarbeiteten Ereignisse und Personen beziehen soll, sondern auf den Erlebnischarakter der Darstellung.

Damit stellt sich die Frage nach den Diskretionsproblemen, die mit der Verarbeitung von Selbsterlebtem einhergehen. Im Sinne des radikalen Realismus sollen sich die Figuren lesen, als seien sie wirkliche Personen – ein Ziel, das dadurch erreicht wird, dass wirkliche Personen zugrunde gelegt werden. Allerdings tragen die Figuren fiktive Namen und unterliegen, nach den Maßgaben der Fiktionalität, der Gestaltungsfreiheit des Autors. Eine angemessene Lesart solcher Figuren würde demnach erkennen, dass ihre besondere Lebensnähe und Vitalität sich aus der Realität der Vorbilder ableiten lässt, würde allerdings nicht nach den konkreten Vorbildern suchen. Es handelt sich um ein Referenzialisierungsgebot (Der Autor hat die dargestellten Ereignisse wirklich erlebt.), das mit einem Referenzialisierungsverbot (Man darf nicht nach den Personen hinter den Figuren suchen.) einhergeht.

Es ist unwahrscheinlich, dass die Identifizierung der vorbildgebenden Personen durch diese widersprüchlichen Forderungen verhindert werden kann. Dieses Problem sieht auch Lottmann, der auf die mögliche Verletztheit der Betroffenen – die Frau Polityckis, die Ex-Freundin Bil-

lers – explizit eingeht. Die naheliegende Preisgabe dieser Personen wird allerdings als Begleiterscheinung des radikalen Realismus billigend in Kauf genommen. So gibt sich dieses Programm als eine ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹ zu erkennen. Die Evokation des Selbsterlebten soll Entschlüsselungen zwar nicht bewusst herausfordern, hat aber die entsprechenden Identifizierungen fast zwangsläufig zur Folge.

Die Kontroverse darüber, ob reale Personen in literarischen Texten verarbeitet werden dürfen, erscheint als Folgeproblem einer ästhetischen Kontroverse über den Realitätsgehalt von Literatur. Der Streit um *Esra* bezeichnet in der Auseinandersetzung, die über den Zustand der deutschen Gegenwartsliteratur geführt wird, nur eine von mehreren Zuspitzungen. Eine weitere Eskalation dieses Konflikts stellt etwa die Debatte um Volker Weidermanns 2006 veröffentlichtes Buch *Lichtjahre* dar. Diese *Kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute* hatte Klabunds *Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde* (1920) zum Vorbild – die von Weidermann als das »subjektive Begeisterungsbuch eines echten Lesers« hervorgehoben wurde.[183] Als Hommage an Klabund legitimierte Weidermann dann auch die eigene subjektive Perspektive, aus der die Autoren in kurzen biographischen Vignetten abgehandelt werden. Dabei zeigte sich eine Tendenz, solche Autoren zu loben, die sich einem im weitesten Sinne realistischen, lebensnahen Literaturkonzept verschrieben haben, während Autoren, die aus Weidermanns Sicht einen allzu intellektualistischen Formwillen an den Tag legten, abgestraft werden.

So heißt es über Georg Klein (*Libidissi*, 1998), er bringe alles mit, »was das deutsche Feuilleton mitunter so anstrengend, langweilig und unlesbar macht«. Kritisiert wird die angebliche Strategie des Autors, »offen zutage liegende Alltags- und Lesephänomene so lange mit Rätselworten, Dunkelheiten und angeblichen Geschichtsbezügen zu umstellen und zu beschweren, bis man meint, jetzt sei es schwer genug […]«.[184] Dagegen wird Maxim Biller überschwänglich gelobt als »fanatischer Geschichtenfinder altmodischer Pracht, dem wirklich am Erzählen gelegen ist, an der Welt, an der Wahrheit, am Leben«.[185] Über Billers *Esra* schreibt Weidermann, der Roman sei: »Zart und selbstenthüllend, wahr und böse, verletzend und verletzt.« Diese affirmative Einschätzung lässt auch eine Parteinahme im Streit um die ethische Angemessenheit der Entblößungen des Romans aufscheinen. Mit merklicher Ironie stellt Weidermann fest: »Die

183 Volker Weidermann: Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute, München 2007, S. 9.

184 V. Weidermann: Lichtjahre, S. 219.

185 V. Weidermann: Lichtjahre, S. 286.

Wirklichkeit hat zurückgeschlagen. Das Buch ist bis jetzt verboten. Zu nah an der Wirklichkeit, urteilten die Richter in den ersten Instanzen, zu wahr, das darf nicht sein.«[186]

Weidermanns Einschätzung spiegelt die poetologischen Prämissen der Polemik Lottmanns.[187] Die Kritik an Georg Klein erinnert an den Angriff auf Gregor Hens; das Lob der ›Wahrheit‹ des Erzählens bei Biller findet sich in ähnlicher Form in Lottmanns Verteidigung von *Esra*. ›Wahrheit‹ als Kriterium wird auch in diesem Fall gegen das Recht der Klägerinnen, ihre Privatsphäre zu schützen, ausgespielt. Das Buch sei einfach »zu wahr«, um in dieser Form existieren zu dürfen, und das Verbot wird demgemäß als »Rache der Wirklichkeit« gegen die Verarbeitungskunst eines Autors gewertet, der seine erzählerische Energie aus dem Selbsterlebten bezieht. Dass das Buch »verletzend und verletzt« wirke, wird als positives Qualitätsurteil starkgemacht. Allerdings benötigt das Kriterium des ›Verletzenden‹ konkrete Ziele. Die Möglichkeit der referenzialisierenden Lektüre wäre demnach keine unangenehme Begleiterscheinung einer lebensnahen Verarbeitung, sondern die Voraussetzung für die gelungene Darstellung eines emotionalen Ausnahmezustands.

Die Veröffentlichung von *Lichtjahre* hatte ein burleskes Nachspiel.[188] Im März 2006 berichtete Hubert Winkels in der *Zeit* über eine Buchvorstellung im Rahmen des *Deutschlandfunk*-Forums *Studio LCB* (Literarisches Colloquium Berlin).[189] Winkels hatte die Diskussion der Literaturgeschichte Weidermanns, bei der auch Ulrich Greiner und

186 V. Weidermann: Lichtjahre, S. 287f.

187 Lottmann selbst wird in *Lichtjahre* als Repräsentant einer lebensnahen Literatur eingeführt. Er schreibe »manisch schnelle, gehetzte, detailbesessene Mitschriften des Lebens«, sein Debütroman *Mai, Juni, Juli* (1987) sei ein Buch gegen »die Wiederholung, gegen die Langeweile, gegen das Schreiben als Lebensablenkung, gegen das Lesen als Lebensersatz«. Vgl. V. Weidermann: Lichtjahre, S. 227. Auffällig erscheint auch in diesem Zusammenhang die Insistenz auf ›Leben‹ als Grundlage für gelungene Literatur, als Voraussetzung der erzählerischen Vitalität.

188 Zur Debatte um *Lichtjahre* vgl. Daniela Strigl: Seher, Emphatiker, Gnostiker. In: Germanistik und Literaturkritik. Zwischenbericht zu einer wunderbaren Freundschaft, hg. von Primus-Heinz Kucher und Doris Moser, Wien 2007, S. 35-48, sowie Stephan Porombka: ›Keinen Professoren verpflichtet, keiner Schule, keiner Wissenschaft. Nur sich selbst‹. Über populäre Literaturgeschichtsschreibung. In: Sachbuch und populäres Wissen im 20. Jahrhundert, hg. von Andy Hahnemann und David Oels, Frankfurt a.M. 2008, S. 69-80.

189 Hubert Winkels: Emphatiker und Gnostiker. In: Die Zeit vom 30.3.2006.

Christoph Bartmann anwesend waren, moderiert und das Buch nach eigener Aussage dabei teilweise kritisiert. Im Anschluss war er von dem ebenfalls anwesenden Maxim Biller wegen dieser Kritik als »Arschloch« beschimpft worden. Über den Streit schrieb Volker Hage im *Spiegel*:

> Der Schriftsteller Maxim Biller, der bei Weidermann ausführlich und sehr freundlich vorkommt, ist immer noch der Meinung, dass hier drei ältere Kritiker sich komplottartig vorgenommen hatten, einen jüngeren Kollegen und sein Buch niederzumachen: ›Es waren drei gegen einen. Das hat mir nicht gefallen.‹ Er fand es ›unhöflich‹ und nannte daher (›kühl überlegt‹) den Moderator Winkels nach der Veranstaltung ein ›Arschloch‹ – einen etablierten Kritiker, den er im Übrigen, wie Biller betont, für einen ›integeren Mann‹ hält, ›der an das glaubt, was er macht‹.[190]

Winkels nahm den Angriff Billers zum Anlass, einen längeren Kommentar über den poetologischen Gegensatz zwischen ›Emphatikern‹ und ›Gnostikern‹ zu schreiben. Diese Einteilung charakterisiere »die literarische Landschaft zurzeit«. Als Emphatiker fungieren bei Winkels Autoren und Kritiker mit »dem unbedingten Hunger nach Leben und Liebe«, Gnostiker dagegen seien diejenigen, »denen ohne Begreifen dessen, was sie ergreift, auch keine Lust kommt«.[191] Die Wertungskriterien beider Lager unterscheiden sich also in Bezug darauf, wie die formale und analytische Distanz zum Leben in einem literarischen Werk bewertet wird. Die Gnostiker, denen sich Winkels zugehörig fühlt, legen ihren Schwerpunkt auf das Vermittelte von Literatur, auf den Status eines Werkes als Text, sie »sehen erst einmal Texte und dann frühere Texte und diese auch noch in größeren Kontexten«.[192]

Billers rabiate Verteidigung Weidermanns erscheint bei Winkels als Kontrollverlust eines typischen Emphatikers, die von Winkels als »Leidenschaftssimulanten und Lebensbeschwörer« verspottet werden, die es nicht ertragen könnten, dass »immer noch einige darauf bestehen, dass Literatur zuallererst das sprachliche Kunstwerk meint«.[193] Die Lebensnähe von Literatur, die unmittelbare Verarbeitung realer Erlebnisse wird also wiederum als Kunstlosigkeit entlarvt, die den Hauptaspekt der Literatur – ein sprachliches Kunstwerk zu sein – vernachlässigt. Zudem wird den Emphatikern ein fatales Aufmerksamkeitsdefizit diagnostiziert. Sie

190 Volker Hage: Lichtjahre auseinander. In: Der Spiegel vom 10.4.2006.
191 H. Winkels: Emphatiker und Gnostiker.
192 H. Winkels: Emphatiker und Gnostiker.
193 H. Winkels: Emphatiker und Gnostiker.

würden »nervös«, wenn zwei Absätze in einem Artikel oder drei Kapitel in einem Roman sich »spröde« lesen.

Winkels parodiert diese Haltung als bequeme antiintellektuelle Lektürepraxis: »Ja, wann macht es denn endlich klick? Wann rasten die Systeme Lebenswelt und Literatur denn endlich ein? Wann passiert endlich was?«[194] Es handelt sich um eine deutliche Persiflage des radikalen Realismus, wie er von Lottmann, Biller und Weidermann gefordert wird. Das ›Einrasten‹ von Literatur und Leben entspricht ja gerade der Forderung nach einer ›wahren‹ Literatur, die ihre Authentizität durch die Verarbeitung eigener Erlebnisse beglaubigt – ein Programm, an dessen Effektivität Winkels schwerwiegende Zweifel anmeldet: Denn warum sollte ausgerechnet für Literatur nicht die Unmittelbarkeit ›analytischer Mittel‹ gelten: »Hier schreibt sich das Herz, der Wille, die Not, die Liebe ganz unmittelbar? Lebenserfahrung übersetzt sich in Schrift, um lebenserfahrene Leser zu stimulieren, noch mehr wirkliches Leben zu erfahren?«[195]

In seiner Antwort auf Winkels machte Georg Diez auf die Ähnlichkeit aufmerksam, die die laufende Debatte mit der Kontroverse um das angebliche »Erzählversagen« der Gegenwartsliteratur zu Beginn der 1990er Jahre aufwies.[196] »Es ging schon in der damaligen Literaturdebatte«, schreibt Diez, »um die Frage, wie viel Leben, wie viel Realität, wie viel Realismus die deutsche Literatur braucht oder verträgt […].«[197] Und tatsächlich erscheint die Diskussion um Weidermanns Buch wie eine Neuauflage des damaligen Literaturstreits. Das wird daran erkennbar, dass es mehr oder weniger dieselben Akteure waren, die auch damals um die angebliche Lebensferne der Literatur gestritten hatten.[198] Ausgelöst hatte

194 H. Winkels: Emphatiker und Gnostiker.
195 H. Winkels: Emphatiker und Gnostiker.
196 Vgl. Georg Diez: Wir Emphatiker. In: Die Zeit vom 6.4.2006. Diez griff die Bezeichnung ›Emphathiker‹ auf und wendete sie ins Positive: »Was die Emphatiker nun wollen, wenn dieser Ausdruck Sinn macht: Sie wollen von einer Literatur reden, die vom Leben handelt, die sich aus dem Leben speist und gerade deshalb so fasziniert, weil sie trotzdem immer das große Andere bleiben wird, die Kunst, das Rätsel, der Berg, auf den alle steigen wollen und dessen Gipfel niemand kennt […].« Hier wird also die Literarizität eines Schreibens verteidigt, das sich aus dem Leben speist, aber durch die gebotene Überformung trotzdem den Anspruch stellen darf, Kunst zu sein.
197 Vgl. G. Diez: Wir Emphatiker.
198 Zur Debatte um die deutsche Literatur zu Beginn der 1990er-Jahre vgl. den von Andrea Köhler und Rainer Moritz herausgegebenen Band: Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, Leipzig 1998; zusammenfassend das Vorwort der Herausgeber, S. 7-15.

die Debatte Frank Schirrmacher, der in seiner Polemik »Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole« eine allgemeine »Erfahrungsleere« der Gegenwartsliteratur diagnostizierte. Als Beispiel dieser Misere wurde der Schriftsteller Norbert Gstrein genannt, dem Schirrmacher vorwarf, er habe sich »der Theorie in die Arme« geworfen. Gstreins »Mißgriffe« zeigten die »Achsenpunkte des allgemeinen Desasters«, seine Erzählung *Einer* (1988) leide darunter, dass keine Geschichte erzählt werde. Stattdessen werde selbstreflexiv das Scheitern des Erzählens zum Thema gemacht.[199]

Winkels hatte Schirrmacher damals widersprochen und auf die zahlreichen hochwertigen Autoren der Gegenwartsliteratur verwiesen. Literatur sei zwar, angesichts der Medienkonkurrenz, zu einer »minoritären Angelegenheit« geworden, sie solle diesen Zustand aber als Korrektiv gegen moderne Verfallserscheinungen affirmieren: »Hier wird Literatur auf hohem Niveau kommuniziert, Literatur, von der vieles zu erwarten ist, doch eben nicht für viele.«[200] Diese Einschätzung findet ihr Echo in der Unterscheidung von Emphatikern und Gnostikern, die Winkels sechzehn Jahre später vornahm. Schirrmacher, der Initiator der Debatte, erscheint bei Winkels im Rückblick als Stammvater der Emphatiker. Dieser habe »für die wachsende Emphatikerwelle die Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung geschaffen, die sich um Stadionberichte aus dem literarischen Leben bemüht«.[201] Als typische Vertreter der Literatur, die mit dieser Ideologie einhergehe, wird neben den amerikanischen Vorbildern Tom Wolfe und Hunter S. Thompson und dem Schriftsteller und Journalisten Moritz von Uslar vor allem Maxim Biller genannt.

Biller hatte sich an der Debatte über die deutsche Gegenwartsliteratur zu Beginn der 1990er Jahre ebenfalls beteiligt. Seine Polemik »Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel« kann als Gründungsdokument des radikalen Realismus gelesen werden. Billers »Grundsatzprogramm« stellte die Forderung nach einer Form des literarischen Schreibens auf, die sich von der angeblichen »Agonie unserer Akademikerprosa« abwenden müsse.[202] Die Literatur sei befangen in einem »defätistischen, uninspirierten Avantgardistendenken«, es herrsche ein »modernistische[s] Wirk-

199 Vgl. Frank Schirrmacher: Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10.10.1989.

200 Hubert Winkels: Was ist los mit der deutschen Literatur? In: Die Zeit vom 2.3.1990.

201 H. Winkels: Emphatiker und Gnostiker.

202 Maxim Biller: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. In: Die Weltwoche vom 25.7.1991.

lichkeitsverbot«. Dieser Misere stellte Biller die Tugenden des Journalismus entgegen. Es sei symptomatisch für die gegenwärtige Krise, dass die »so naheliegende Verbindung von Journalismus und Literatur« im deutschen Sprachraum als verpönt gilt. Ein Indikator der Krise sei die Tatsache, dass »es bei uns heute kaum mehr einen Schriftsteller gibt, der sein Material aus der Wirklichkeit bezieht, indem er als Reporter, als Detektiv auf Recherche ginge«.[203] Journalismus wird als vorbildgebende schriftstellerische Praxis, die sich auf die Wirklichkeit bezieht und referenzialisierende Texte hervorbringt, gegen eine lebensferne fiktionale Literatur ausgespielt, die »nur aus Zitaten von Lacan und Baudrillard besteht«.[204]

Der Wille zum postmodernen Experiment, zur Zitatcollage und zum Theorieverbrauch sind demnach Dekadenzerscheinung zeitgenössischer Literatur, der als Korrektiv die pragmatische Gattung der Reportage entgegengestellt wird. Die Reportage wird demnach als unmittelbare Form des Austauschs in der Kommunikationssituation zwischen Leser und Autor starkgemacht. Vom Journalismus könne die Literatur nicht nur das Gespür »fürs vorgegebene Material, für den Menschen an sich, für die Wirklichkeit« lernen, sondern auch, dass es von Vorteil ist, »so zu schreiben, daß der Leser einen begreift«.[205] Die formalen und inhaltlichen Normsetzungen zielen also auf eine Form des Schreibens, die Unmittelbarkeit in der Lektüreerfahrung produziert – und zwar, indem sie sich an der bekannten Wirklichkeit orientiert und auf den Lesevorgang erschwerende Experimente verzichtet. ›Wirklichkeit‹ als Qualitätskriterium kann Literatur demnach erlangen, wenn die Autoren wie Journalisten Recherchen betreiben. Erst das dabei akkumulierte ›Material‹ ist die Grundlage für eine mitreißende Erzählung.

Dieses Gebot journalistischer Recherche wird mit dem Besitz bedeutungsvoller Erlebnisse enggeführt. Noch nie, schreibt Biller, habe eine Schriftstellergeneration »ein derart ereignis- und konfliktloses Dasein geführt«.[206] Der unterstellte Mangel an Material lässt sich demnach nicht nur auf einen zeitgenössischen Unwillen zur »Realitätswühlerei« zurückführen, sondern erklärt sich auch aus einem Erfahrungsdefizit der Autoren. Hier kommt die produktionsästhetische Prämisse des radikalen Realismus zum Vorschein: Gute Literatur zeichnet sich durch Wirklichkeitsnähe aus und diese lässt sich vor allem dann erreichen, wenn der Autor eigene Erlebnisse verarbeitet. Literatur sei nichts anderes, als eine

203 M. Biller: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel.
204 M. Biller: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel.
205 M. Biller: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel.
206 M. Biller: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel.

»stete, ewige Recherche des menschlichen Lebens« und jeder gelungene Text eines Schriftstellers sei die »Reportage seines eigenen Lebens«.[207]

In diesem Zusammenhang stellt Biller sich selbst als positives Beispiel eines Schriftstellers dar, der in besonderer Weise die Personalunion von Schriftsteller und Journalist verkörpert – zum einen, weil er tatsächlich als Journalist arbeite, zum anderen, weil er sich aufgrund einer bewegten Lebensgeschichte im Besitz von hochgradig literarisierbarem Erfahrungswissen befinde. Denn im Gegensatz zu seinen deutschen Generationsgenossen, deren Probleme »belanglos und entrückt von allem Existentiellen« erschienen, habe er selbst es »etwas besser gehabt«.[208] Seine Familie stamme aus Russland und der Tschechoslowakei und sei von den Nazis verfolgt worden. Zudem habe er »das stoffspendende Glück« gehabt, dass die Familie nach dem Prager Frühling nach Deutschland emigrierte. »Wieviel mehr biographisches Material«, schreibt Biller, »kann ein Autor verlangen […]?«[209]

Die Rede vom ›stoffspendenden Glück‹ einer bewegten Lebensgeschichte erscheint als äußerste Zuspitzung der biographistischen Produktionsästhetik. Erst das ›biographische Material‹ autorisiert zum Schreiben bedeutungsvoller Literatur. Dieser Auffassung liegt ein gewisser Determinismus zugrunde, da die Akkumulation literaturfähiger Erlebnisse als Resultat unkontrollierbarer Sozialisationsprozesse dargestellt wird. Allerdings kann ein entsprechendes Defizit durch journalistische Recherchen ausgeglichen werden. In jedem Fall aber muss der Autor lebensweltliches Material zusammentragen, bevor er mit dem Schreiben beginnen kann, da er andernfalls Gefahr läuft, wirklichkeitsferne und schwer lesbare Texte zu erzeugen.

Die fiktionsskeptischen Aspekte dieser Produktionsästhetik deuten eine starke Einschränkung der Freiheit an, Figuren und Ereignisse zu erfinden. Zwar handelt es sich nicht um ein tatsächliches Fiktionsverbot, allerdings werden die Gefahren reiner Fiktionalität deutlich herausgestellt. Der Mangel an vorbildgebenden Erfahrungen führt dazu, dass in der Erfindung Figuren hervorgebracht werden, denen Wirklichkeitsnähe und Plausibilität abgeht und die zu leblosen Vehikeln theoretischer Reflexionen erstarren. Die Fiktionalität des radikalen Realismus legitimiert sich vor allem dadurch, dass sie Gestaltungsfreiheit in der Verarbeitung realer Erlebnisse erlaubt. Während für Vertreter eines Literaturkonzepts, das auf formaler Kontrolle und intellektueller Durchdringung beruht,

207 M. Biller: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel.
208 M. Biller: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel.
209 M. Biller: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel.

Fiktionalität gerade als Prophylaxe der Kontamination des Werks durch außerliterarische Motive und Ereignisse gilt, wird im Fall des radikalen Realismus Fiktionalität zu einer Technik literarischer Wirklichkeitsbeschreibung degradiert.

Die poetologischen Grundsätze, die Biller in »Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel« aufgestellt hatte, wurden in darauffolgenden Debatten immer wieder aktualisiert, unter anderem während der Kontroversen um seinen Roman *Esra* und Weidermanns *Lichtjahre*. Eine weitere Re-Formulierung dieser Grundsätze erfolgte 2011 in Billers Essay »Ichzeit«, wo die Forderung nach einer radikalen Erfahrungsliteratur zu einer Epochendiagnose erweitert wurde. »Wir – Leser, Schriftsteller, Kritiker –«, verkündet Biller selbstbewusst, »leben, lesen und schreiben schon lange in einer literarischen Epoche und wissen es nicht.«[210] Diese neue Epoche zeichne sich dadurch aus, dass die Autoren sich selbst und ihre Lebensgeschichte auf radikal ehrliche Weise verarbeiten würden. Ohne den »extremen persönlichen Einsatz ihrer Verfasser« wären viele der »wichtigsten Bücher der letzten zweieinhalb Jahrzehnte« nicht möglich gewesen. Als Stammväter dieser neuen Literatur nennt Biller die Autoren Rainald Goetz und Jörg Fauser. Goetz habe durch seinen skandalträchtigen Auftritt beim Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt 1983, wo er sich während der Lesung mit einer Rasierklinge die Stirn eingeritzt hatte, gezeigt, »dass es für ihn keinen Unterschied gibt zwischen seinem Leben und seinem Werk«.[211] Der Rasierklingenschnitt sei als poetologisches Manifest zu verstehen, das die Aussage transportiere: »Ihr müsst und könnt glauben, was ich schreibe, denn ich bürge mit meinem Körper, mit meiner Seele, mit meinem Leben dafür.«[212] Jörg Fausers

210 Maxim Biller: Ichzeit. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 2.10.2011.

211 M. Biller: Ichzeit.

212 M. Biller: Ichzeit. Dieses überschwängliche Lob erscheint seltsam vor dem Hintergrund, dass Biller in einem ähnlichen Manifest, das er 2000 in der *Zeit* veröffentlicht hatte, den Autor und seine gerade erschienene Erzählung *Dekonspiratione* als Beispiele einer in Deutschland grassierenden »Schlappschwanz-Literatur« bezeichnet hatte: »Seine neue Erzählung *Dekonspiratione* etwa ist ein einziges Dokument der totalen Selbstaufgabe und Mutlosigkeit, symptomatisch über alle intellektuellen Generations- und Fraktionsgrenzen hinweg.« Vgl. Maxim Biller: Feige das Land, schlapp die Literatur. In: Die Zeit vom 13.4.2000. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass sich die poetologischen Einlassungen Billers seit Anfang der 1990er-Jahre mit eskalierender Dringlichkeit wiederholen, allerdings in vielfacher Hinsicht widersprüchlich sind. Eine gemeinsame Stoßrichtung lässt sich aber erkennen.

Künstler- und Drogenroman *Rohstoff* (1984) wiederum sei deshalb »so schön und tiefempfunden«, weil Fauser den »Siebziger-Jahre-BRD-Horror, den er beschreibt, Wort für Wort, Niederlage für Niederlage, genauso selbst« erlebt habe. Es handele sich, wie Biller hinzufügt, um »eine gute literarische Investition«.[213]

Der Begriff der ›Investition‹ erscheint in diesem Zusammenhang als einschlägige produktionsästhetische Metapher, die auch den Aspekt der Heroisierung zum Ausdruck bringt, der im Konzept des radikalen Realismus enthalten ist. Denn die Erfahrungen, die ein Schriftsteller machen muss, um sie in Literatur umsetzen zu können, sind vor allem Leiderfahrungen. Der ostentativen Selbstverletzung bei Goetz entspricht die Anhäufung literaturfähiger Niederlagen bei Fauser.[214] Die Investition des eigenen Lebens erfolgt also zunächst auf Kosten des Autors selbst, der im Dienste seines Schreibens das äußerste persönliche Opfer einer radikalen Selbstpreisgabe erbringen muss. Die Hochschätzung dieser Art von Literatur ist auch in »Ichzeit« mit einer Abwertung der angeblich wirklichkeitsabstinenten Gegenwartsliteratur verbunden. Die neue Literatur der Selbstinvestition verliere »keine Zeit mehr mit der nichtssagenden postmodernen Ironie«. Sie trete an gegen die »hohle Herrschaft der lite-

213 M. Biller: Ichzeit.

214 Fauser ist tatsächlich ein naheliegendes Vorbild des radikalen Realismus. In seinem Roman *Rohstoff* finden sich zahlreiche poetologische Aussagen, die ein Schreiben propagieren, das auf bedeutsamen Erfahrungen beruht; vgl. Jörg Fauser: Rohstoff, Zürich 2009. So heißt es aus den Reflexionen des Protagonisten Harry Gelb, S. 13: »Ehrlich schreiben konnte man doch nur über das, was man selbst aus erster Hand erfahren oder erlebt hatte, die Technik kam dann schon, wenn man es nur ernsthaft genug mit dem Schreiben versuchte.« Oder S. 26, als Harry Gelb in der Türkei im Gefängnis sitzt: »Und was konnte einem Schriftsteller Besseres passieren, als in diesem Dreck zu sitzen und das Überleben zu trainieren? Es waren Orte wie dieser, wo Schriftsteller hingehörten.« Später (S. 29) begibt sich der Erzähler in den »Berliner Underground«, um »Material für meinen neuen Roman zu sammeln«. Es wird in jedem Fall deutlich, dass bedeutungsvolle, das heißt literarisierbare Erfahrungen gesammelt werden müssen, um das Schreiben in Gang zu setzen – und dass diese Erfahrungen wiederum die Qualität der Literatur beglaubigen müssen. In einem Gespräch mit einem Verleger wird Harry gefragt, ob das denn alles »authentisch« sei (S. 68). Seine Reaktion: »Ich nickte. Vielleicht solltest du ihm deine Narben zeigen, dachte ich, ließ es aber bleiben.« Gemeint sind die Narben, die seine Heroinsucht hinterlassen haben. Die Möglichkeit, durch die realen Narben die Authentizität der literarisch dargestellten Schmerzen unter Beweis zu stellen, wird zumindest erwogen.

rarischen Post- und Pseudo-Avantgardisten«.[215] Dabei zeichne sich der Radikalismus des neuen Realismus dadurch aus, dass ein starker Ich-Erzähler durch die nahegelegte Identität von Autor und Erzähler beglaubigt werde:

> Ist es nicht normal, dass Autoren ihre Erfahrungen verarbeiten? Ja, aber nicht gleich alle und nicht gleich alle so intensiv. Und es gibt eine weitere Gemeinsamkeit: Fast jedes der bedeutenden deutschen Bücher der vergangenen Jahre kommt in der ersten Person Singular daher – oder zumindest ist der Protagonist dem Autor zum Verwechseln ähnlich. Das ist kein Zufall. Nur ein kräftiges Erzähler-Ich kann die faszinierende, den Leser mitreißende Illusion erzeugen, dass der Erzählende und der Schreibende ein und dieselbe Person sind.[216]

Der radikale Realismus bezieht seine Kraft also aus deutlichen Referenzialisierungsangeboten. Erst wo die »mitreißende Illusion« erzeugt werden kann, dass reale Erlebnisse des Autors verarbeitet wurden, gewinnt der Erzähler die gebotene Vitalität. Dieser partiell faktuale Geltungsanspruch ändert allerdings nichts am Status der Werke selbst, die zwar aus dem Leben heraus entstehen müssen, allerdings nicht (im Sinne einer tatsächlichen Faktualität) mit diesem identisch sein dürfen. Literatur sei immer »ein Tagtraum aus Buchstaben« gewesen, sie verkörpere »die Stimme eines tief fühlenden Menschen, der in wunderbaren Sätzen zu uns darüber spricht, wie es ihm geht, was er sieht, was er fürchtet, was er liebt«.[217]

Die idiosynkratische Liste jener Autoren, die das notwendige Opfer einer literarischen Selbstverarbeitung erbracht haben, umfasst bei Biller unter anderen W.G. Sebald, der *Die Ausgewanderten* (1992) nicht hätte schreiben können, wenn er nicht selbst »in ein rätselhaftes, freiwilliges Exil« nach England gegangen wäre. Zudem wird Monika Maron genannt, die erst leidvolle Erfahrungen mit dem System der DDR machen musste, um den Roman *Stille Zeile Sechs* (1991) schreiben zu können. Der Erfolg von Christian Krachts *1979* (2001) erkläre sich dadurch, dass der Autor selbst »verwöhnt, blasiert und eine Weile fast immer wie im Rausch auf dieser Welt« gewesen sei.[218] Insbesondere aber seinen eigenen Roman *Esra* und die Kontroverse, die darüber geführt wurde, stilisiert Biller im Nachhinein als Signum der neuen Epoche: Dass er selbst »wegen eines angeblich hyperrealen Buchs vom Verfassungsgericht ein Publikations-

215 M. Biller: Ichzeit.
216 M. Biller: Ichzeit.
217 M. Biller: Ichzeit.
218 M. Biller: Ichzeit.

verbot bekam«, sehe in diesem Zusammenhang »plötzlich wie eine Literaturkritik aus, wie ein gigantischer Verriss à la Klagenfurt und eine vorweggenommene Epochenzuordnung«.[219]

Damit ist ein grundsätzliches Problem des radikalen Realismus angesprochen, das die produktionsästhetische Forderung nach schonungsloser Selbstinvestition zwangsläufig betrifft – dass nämlich mit der Entblößung des Autors auch die Preisgabe seines Umfelds einhergeht. Dieser Umstand wird in Billers »Ichzeit« nicht explizit gemacht. Der Verweis auf das Verbot seines eigenen Romans *Esra* als »vorweggenommene Epochenzuordnung« lässt dieses Problem allerdings deutlich aufscheinen. Demnach wäre das Verbot (»ein gigantischer Verriss«) die Reaktion einer etablierten Kultur, die sich gegen die neue Literatur mit allen Mitteln zur Wehr setzt. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Einschätzung Volker Weidermanns, der in *Lichtjahre* nahelegt, das Buch sei verboten worden, weil es ›zu wahr‹ sei. Auch an dieser Stelle zeigt sich, wie stark die normverletzende Entblößung fremder Personen ein konstitutives Merkmal des neuen Realismus darstellt. Dessen Radikalität kommt eben nicht nur darin zum Ausdruck, dass der Autor sich selbst opfert, sondern auch in der Rücksichtslosigkeit, mit der er die Menschen verarbeitet, die ihm auf der Suche nach Material in der Wirklichkeit begegnet sind.[220]

219 M. Biller: Ichzeit.

220 Zuletzt hat sich Biller als Wortführer des radikalen Realismus während der sogenannten Kessler-Debatte zu Wort gemeldet. Der Autor Florian Kessler hatte in der *Zeit* den »Konformismus« der jungen Gegenwartsliteratur kritisiert. Die Diagnose, die Literatur sei geprägt von »einer satten Form von ästhetischer Bürgerkinder-Anspruchslosigkeit«, wurde damit begründet, dass die an deutschen Schreibschulen ausgebildeten Autoren alle aus dem gehobenen Bürgertum stammten, was nicht gerade dazu führe, »die Literatur mit abweichenden Stimmen und Erfahrungshintergründen« anzureichern. Vgl. Florian Kessler: Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn! In: Die Zeit vom 16.1.2014. Der Artikel löste eine Debatte aus, an der sich auch Biller beteiligte, vgl. Maxim Biller: Letzte Ausfahrt Uckermark. In: Die Zeit vom 20.2.2014. Hier erweiterte er seine Kritik an der Erfahrungsarmut der Gegenwartsliteratur durch einen Verweis auf den Mangel an inspirierter Literatur von Migranten. Biller kritisierte den Autor Saša Stanišić, der in seinem ersten Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006) noch vorbildlich die eigenen lebensgeschichtlichen Erfahrungen aus dem Bosnienkrieg verarbeitet habe. Stanišićs neuer Roman *Vor dem Fest* (2014) allerdings spiele in einem Dorf in der Uckermark, »unter ehemaligen Ossis, von denen Stanišić so viel versteht wie seine Kritiker vom jugoslawischen Bürgerkrieg«. Der Roman sei also misslungen, da der Autor über Dinge schreibe, die er nicht persönlich kennt – ein ›Fehler‹, den Biller auf Mutlosigkeit und Anpassungsabsichten zu-

Die Kontroverse um Billers *Esra* erscheint als Testfall für die ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹. Das Buch ist, wie Richard Kämmerlings festgestellt hat, »zugleich ein Roman über den Vampirismus des Künstlers und ein Produkt dieses Vampirismus. Er ist die Probe auf sein eigenes Exempel – die Anwendung von Billers Forderung, Literatur müsse wieder blutiger Ernst werden.«[221] Das Verbot bestätigte die radikale Selbst- und Fremdentblößung des Romans und setzte eine Diskussion darüber in Gang, wie weit Literatur in ihrer Verarbeitung realer Personen gehen darf – eine Reaktion, die in *Esra* stark herausgefordert wurde. Auf diesen Umstand hat bereits Martin Hielscher hingewiesen. Man habe es, schreibt er, bei *Esra* mit einem »Beitrag zum medialen Machtdiskurs und mit der Chronik eines angekündigten Verbotes« zu tun.[222] Biller habe die juristische Auseinandersetzung provoziert, um die Grenzen, die der literarischen Verarbeitung durch das Persönlichkeitsrecht gesetzt werden, bewusst herauszufordern: Das Verbot sei weder »ein Kollateralschaden noch ein typisches Berufsrisiko von Schriftstellern, sondern die vom Roman systematisch provozierte Reaktion [...]«.[223]

So lassen sich auch die eindeutigen Identifizierungsangebote des Romans erklären. Durch den Hinweis darauf, dass die Figur Esra als Schauspielerin für eine spezifische Rolle den Bundesfilmpreis gewonnen hat und dass der Figur Lale, Esras Mutter, für ihren Kampf gegen den Goldabbau in der Türkei der Alternative Nobelpreis zugesprochen wurde, war es für die Leser fast unumgänglich, die realen Vorbilder der Figuren auszumachen. Diese Identifizierbarkeit mit »wenigen Strichen zu zerstreuen«, schreibt Hilscher, »wäre für Biller einfach gewesen«.[224] Die

rückführt: »Ist dieser radikale, antibiografische Themenwechsel nur Zufall? Hat den ehemaligen Leipziger Literaturstudenten Saša Stanišić der Mut verlassen? Ist es ihm wichtiger, als Neudeutscher über Urdeutsche zu schreiben als über Leute wie sich selbst?« Bedeutsam ist diese jüngste Polemik Billers vor allem deshalb, weil sie zeigt, dass die Programmatik des radikalen Realismus nicht nur die Forderung nach der Verarbeitung autobiographischer Erfahrungen enthält, sondern die Autoren regelrecht darauf verpflichtet. Damit ist natürlich auch eine Einschränkung verbunden. Man soll nicht nur Selbsterlebtes verarbeiten, sondern man darf über gar nichts anderes schreiben.

221 R. Kämmerlings: Das kurze Glück der Gegenwart, S. 41.

222 Vgl. Martin Hielscher: Bilse, Biller und das Ich. Der radikale Roman und das Persönlichkeitsrecht. In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen 2007, S. 686-694, hier S. 686.

223 M. Hielscher: Bilse, Biller und das Ich, S. 686.

224 M. Hielscher: Bilse, Biller und das Ich, S. 689.

offenkundige Unwilligkeit des Autors, Referenzen zu vermeiden, zeige den Anspruch des Romans, eine poetologische Provokation zu sein.

Tatsächlich sind in *Esra* die Anspielungen auf Diskretionsprobleme, die mit der Verarbeitung realer Personen in literarischen Werken einhergehen, kaum zu übersehen.[225] Auffällig sind zunächst die starken autobiographischen Elemente. Der Erzähler Adam ist ein deutsch-jüdischer Schriftsteller; er stammt aus Prag und wohnt in München. Es handelt sich um Entsprechungen mit bekannten Aspekten der Biographie des Autors. Was allerdings über diese geläufigen Faktualitätssignale eines autobiographischen Romans hinausweist, ist die provozierende Deutlichkeit der Referenzen. Auf dieses »hohe Maß an Entsprechungen« hat auch Hielscher hingewiesen: »Alle Adressen stimmen, auch Billers eigene wird genannt. Man kann mit diesem Buch in der Hand gleichsam durch das Schwabing Maxim Billers gehen und entdecken, von welcher Genauigkeit die Angaben sind.«[226] Die Funktion, die dieser Genauigkeit zukommt, lässt sich vor dem Hintergrund der ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹ bestimmen. Die Menge an lokalen Referenzen und die provokanten Identifizierungsmöglichkeiten fungieren als Evidenz einer radikal persönlichen Selbstinvestition des Autors.

Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Wahl der Erzählperspektive. Der Roman handelt von der gescheiterten Liebe des Schriftstellers Adam zu der jungen Deutschtürkin Esra. Ständige Sabotage der Beziehung durch ihren Ex-Mann und die aus ihrer ersten Ehe hervorgegangene Tochter, aber vor allem durch die herrschsüchtige Mutter Lale zerstören

225 Zum Fall *Esra* vgl. Bettina von Jagow: Maxim Billers Roman ›Esra‹ (2003). Warum ein Skandal? In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen 2007, S. 678-685; Albert Meier: Kunstfreiheit vs. Persönlichkeitsschutz. Maxim Billers *Esra* zwischen Poesie und Justiz. In: Literaturskandale, hg. von Hans-Edwin Friedrich, Frankfurt a.M. 2009, S. 217-230; Remigius Bunia: Fingierte Kunst. Der Fall Esra und die Schranken der Kunstfreiheit. In: IASL 32.2 (2007), S. 161-182; Eva Inés Obergfell: Der Fall *Esra.* Eine Neujustierung des Verhältnisses von Persönlichkeitsrecht und literarischer Kunstfreiheit? In: Justitiabilität und Rechtmäßigkeit. Verrechtlichungsprozesse von Literatur und Film in der Moderne, hg. von Claude D. Conter, Amsterdam 2010, S. 65-81; Gunnar Pohl: Wahre Dichtung. Kriterien zum Ausgleich von Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht am Beispiel von *Esra* und *Mephisto*, Frankfurt a.M. 2014.

226 M. Hielscher: Bilse, Biller und das Ich, S. 689. Zum juristischen Problem der Straßennamen vgl. K. Bünnigmann: Die ›Esra‹-Entscheidung als Ausgleich zwischen Persönlichkeitsschutz und Kunstfreiheit, S. 159; Volker C. Dörr: Verhandelte Identitäten. Maxim Billers verbotenes Buch ›Esra‹. In: ZfdPh 129.2 (2010), S. 271-283.

am Ende jede Möglichkeit der Annäherung. Den Roman, der von Adam erzählt wird, beherrscht ein bitterer, von Enttäuschung und Ärger geprägter Ton. Es gelingt Esras Umfeld, sie so zu manipulieren, dass sie sich von Adam abwendet. Dessen retrospektive Aufarbeitung gewinnt den Charakter eines Gegennarrativs, eines Versuches, die ›eigene Sicht der Dinge‹ darzustellen. Die subjektive Sicht des Erzählers bestimmt die Darstellung; seine Abrechnung gerät zu einer Abrechnung mit sich selbst, die ihn oft als paranoiden und selbstgerechten Menschen zeigt.

Dieser Erzähler wurde von Gegnern des Romans als Beweis dafür angeführt, dass das Buch einem emotionalen Kontrollverlust des Autors zum Opfer gefallen sei, der, ohne den Stoff literarisch zu verarbeiten, mit seiner Ex-Freundin und deren Familie abgerechnet habe.[227] Von Befürwortern wiederum wurde die inszenierte Unzuverlässigkeit und Selbstentblößung des Erzählers als Evidenz einer eigenständigen Instanz ins Feld geführt, die der Autor in bewusster Distanzierung zum eigenen Erleben entworfen hatte. So berief sich Uwe Wittstock in seiner Verteidigung *Esras* darauf, Biller habe aus dem Erzähler »eine ausgesprochen unangenehme Figur gemacht«.[228] Das Buch gebe zwar vor, »eine große Liebe exemplarisch an der Schlechtigkeit der Welt und der Unlösbarkeit alter Familienkonflikte scheitern zu lassen«, allerdings hielte es »zu dem enormen Pathos dieses Stoffes mit formalen Mitteln ironische Distanz«.[229] An der Distanz von Autor und Erzähler wird der Roman also in beiden Fällen gemessen.

Liest man *Esra* aber als programmatischen Text, der nicht nur für eine ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹ plädiert, sondern auch versucht, deren literarische Effektivität unter Beweis zu stellen, so erscheinen beide Positionen fragwürdig. Die Diagnose eines emotionalen Kontrollverlustes lässt sich nicht mit den selbstreferenziellen Passagen des Romans vereinbaren, die ein starkes Bewusstsein der ethischen Probleme zum Ausdruck bringen, die mit der Verarbeitung realer Personen einhergehen. Dagegen kann die Position, der Roman sei von ironischer Distanz geprägt, nicht erklären, warum Biller auf die provozierend deutlichen Identifizierungsangebote nicht verzichtet hat. Es ist naheliegend, den Roman stattdessen im Sinne des radikalen Realismus als Zeugnis eines *kontrollierten Kontrollverlustes* zu lesen. Die emotionale Energie der Erzählung und die Vitalität der Figuren werden dadurch beglaubigt, dass der Roman die tatsächlichen Erlebnisse des Autors verarbei-

227 Vgl. J. Jessen: Mehr *Bild* als Roman, sowie D. Hacker: 200 Seiten Zärtlichkeit.
228 U. Wittstock: Der Fall Esra, S. 19.
229 U. Wittstock: Der Fall Esra, S. 20.

tet und dass seine tatsächliche Verletztheit der Verletztheit des Erzählers zugrunde liegt.

Die von Lottmann eingeforderte ›Wut im Bauch‹ als Voraussetzung von Literatur, die sich an den Kriterien der ›Echtheit‹ und der ›Wahrheit‹ messen lassen kann, wird dann durch die schonungslose Entblößung aller Beteiligten in Szene gesetzt. Entblößt wird allen voran der Autor selbst, dessen Emotionen als ungefilterte Energie der Erzählung einverleibt werden. Die Darstellung Adams als »ausgesprochen unangenehme Figur« dient nicht der Distanzierung des Autors von seinem Erzähler, sondern fungiert als ein weiterer Beweis für die Ehrlichkeit und Schonungslosigkeit des Romans, der den Lesern einen realistischen Einblick in die Gefühlswelt eines Liebeskranken gewähren soll – die unsympathischen Eigenschaften weisen den Erzähler als einen Menschen aus, der, wie Lottmann es formuliert, »an der Liebe verrückt geworden ist« und sich nun in »gnadenlosen Tiraden gegen das Objekt der Begierde« ergeht.

Gezähmt wird dieses literarische Protokoll einer emotionalen Katastrophe durch poetologische Reflexionen, die den Strategien der Referenz Legitimität verschaffen sollen. Die massiven Diskretionsprobleme, die mit dem partiell faktualen Anspruch des Romans verbunden sind, kommen nämlich in der Erzählung selbst immer wieder zur Sprache.[230] So liest sich *Esra* auf der Handlungsebene als Kampfansage an eine Zensur der Diskretion, die der Wahrhaftigkeit des Schriftstellers Grenzen setzen möchte. Schon zu Beginn des Romans bittet Esra den Erzähler, nicht über sie zu schreiben:

> ›Ich will es nicht. Ich will mich nicht schämen vor dir. Ich will dir nicht meine Brüste zeigen und später irgendwo lesen, daß ich dir meine Brüste gezeigt habe.‹
> ›Zeig her‹, sagte ich lachend. Ich knöpfte ihre Bluse auf, dann schob ich ihr Unterhemd von Schlichting hoch und nahm ihre Brustwarze zwischen Daumen und Zeigefinger.[231]

Esras Aufforderung empfindet Adam als »Gefängnis«, als Auflage, die ihm die Luft zum Atmen nimmt, im Wesentlichen als eine kleinbürgerliche Form der Zensur:

> Ich versuchte, mich in sie hineinzuversetzen und zu verstehen, woher ihre Empfindlichkeit kam. Wahrscheinlich war sie wie die meisten Menschen: Sie wollte nicht sehen, wie ein anderer sie sah. Gleichzei-

230 Vgl. auch A. Meier: Kunstfreiheit vs. Persönlichkeitsschutz, S. 226.
231 M. Biller: Esra, S. 15.

tig fand ich ihre Panik fast unangenehm kleinbürgerlich. Ich mußte an den Skandal denken, den Thomas Mann in seiner Heimatstadt Lübeck ausgelöst hatte, an die Wut der Lübecker auf ihn, die meinten, der Rest der Welt dürfe nicht wissen, wie es bei ihnen wirklich zuginge. Als ich während meines Studiums etwas darüber gelesen hatte, war ich natürlich auf der Seite Thomas Manns und der Freiheit der Literatur gewesen. Es war für mich nicht einfach, mit Esras Angst vor dem geschriebenen Wort zu leben.[232]

Die notwendige Rücksichtslosigkeit des Schriftstellers wird also bereits auf der Handlungsebene inszeniert. Esra verbittet es sich, von ihrem Geliebten als literarischer Stoff verarbeitet zu werden. Diese Bitte wird ihr abgeschlagen.[233] Es scheint kein Zufall zu sein, dass die Indiskretion sich in diesem Fall auf den Intimbereich bezieht. Der Erzähler gibt sich durch diese Grenzverletzung als amoralischer Autor zu erkennen, der beim Vorhaben, eine wahre Geschichte zu erzählen, auch nicht davor zurückschreckt, diesen äußersten Verrat zu begehen. Die Grenzverletzung, die

232 M. Biller: Esra, S. 17.

233 Esras Bitte erinnert an die von Max Frisch in *Montauk* zitierte Aussage seiner Frau: »Ich habe nicht mit dir gelebt als literarisches Material, ich verbiete es, dass du über mich schreibst.« Vgl. Max Frisch: Montauk, Frankfurt a.M. 1975, S. 149. Auch in Fausers *Rohstoff* findet sich eine entsprechende Szene: Als der Protagonist Harry Gelb von seiner Freundin Bernadette wegen seines unsteten Lebenswandels (vor allem der unzähligen Kneipenbesuche) kritisiert wird, entspinnt sich folgender Wortwechsel, vgl. Rohstoff, S. 173: »›Man muss ja auch erst Erfahrungen sammeln, bevor man sich an die Schreibmaschine setzt.‹ ›In der Kneipe?‹ ›Selbstverständlich. Da sind schließlich auch Menschen.‹« Diese Argumentation möchte Bernadette allerdings nicht gelten lassen. Insbesondere zeigt sie sich verärgert über die Vorstellung, Harry könnte auch über sie schreiben (S. 174): »›So, du willst also über das alles schreiben. Über mich vielleicht auch?‹ Das war knifflig. Ich zögerte. Aber als Schriftsteller mußte man die Wahrheit notfalls sogar über eine Liebesnacht stellen. ›Das ist doch klar Bernadette. Ein Schriftsteller verwertet …‹« Dieser Diskurs über den notwendigen Verwertungsfuror des Schriftstellers, der seine künstlerische Integrität noch über die Liebe stellen muss, wird von Bernadette dadurch unterbrochen, dass sie Harry eine »Dose Scheuermilch« an den Kopf wirft. Ihr Einspruch spiegelt die Beschwerde Esras und die Forderung Marianne Frischs: »Ich werde nicht leiden, daß du so über mich schreibst.« Auch hier werden die ethischen Probleme des radikalen Realismus schon auf der Handlungsebene durchgespielt – eine poetologische Reflexion, die allerdings eher zum Parodistischen tendiert. Der pathetische Hinweis des Schriftstellers auf seine unbedingte Pflicht zur Wahrheit kann immerhin von einem gut gezielten Wurfgeschoss unterbrochen werden.

darin besteht, dass Adam genau die Szene, in der Esra ihn um den Schutz vor Verarbeitung bittet, in die Erzählung einbaut, stellt unter Beweis, dass er als Autor seine ästhetischen Ansprüche über ethische Bedenken stellt.

Zwar delegitimiert er das Schutzbedürfnis Esras als ›kleinbürgerlich‹; allerdings handelt es sich dabei nicht um den Versuch, die eigenen Strategien der Verarbeitung moralisch zu rechtfertigen. Stattdessen zeigt sich eine grundsätzliche Kluft zwischen zwei evaluativen Systemen, die sich nicht miteinander vereinbaren lassen. Auf der einen Seite steht die ›kleinbürgerliche‹ Esra, die als Nicht-Schriftstellerin darauf beharrt, nach den geläufigen Anstandsregeln des Zusammenlebens behandelt zu werden. Was in diesem Fall bedeutet, dass sie erwartet, nicht von ihrem Geliebten vor der Öffentlichkeit bloßgestellt zu werden. Auf der anderen Seite steht der Schriftsteller Adam, der den Regeln der Kunst verpflichtet ist und der auch im Umgang mit seinem persönlichen Umfeld ästhetischen Maßgaben folgt. Die Rücksicht auf Diskretionswünsche bedeutet aus seiner Perspektive eine kunstschädigende Form der Selbstzensur.

Die destruktiven Folgen des radikalen Realismus in *Esra* werden durch ein zunächst burlesk anmutendes Zwischenspiel noch deutlicher. Adam hatte, wie er berichtet, einmal eine Geschichte geschrieben, in der auch Esras Mutter Lale negativ dargestellt wurde (»als eine böse, dunkle Frau«[234]) und die deshalb, wie es gleich zu Beginn des Romans heißt, durch Schwabing gelaufen sei, um ihm »eine runterzuhauen«.[235] Adams Geschichte beruht auf einer Behauptung Lales, dass nämlich ihre eigenen Eltern in der Türkei (die Großeltern Esras) wegen eines Streites um ein Grundstück die Mafia auf ihre Tochter angesetzt hätten. Diese private Erzählung wird von Adam in seinem literarischen Text verarbeitet, wobei er »die ganze Mafiageschichte ein bißchen größer und gefährlicher gemacht« hat.[236] Erst später stellt sich heraus, dass jemand das Buch, in dem die Geschichte erschienen war, an Lales Eltern mit Übersetzung verschickt hatte, was zum endgültigen Bruch zwischen Eltern und Tochter führte.[237]

Zu Beginn des Romans wird noch suggeriert, der Zorn Lales sei auf ihre gekränkte Eitelkeit zurückzuführen. Dementsprechend erzeugt das Bild der wütenden Frau, die nach dem Schriftsteller sucht, um ihn für die Verarbeitung zu ohrfeigen, eine gewisse Komik, die durch die Enthül-

234 M. Biller: Esra, S. 75.
235 M. Biller: Esra, S. 14.
236 M. Biller: Esra, S. 75.
237 M. Biller: Esra, S. 86f.

lung der destruktiven Folgen der Verarbeitung aber zurückgenommen wird.[238] Der Roman unterstreicht durch diesen Bruch der Erwartung das Problembewusstsein in Bezug auf die ethischen Schwierigkeiten, die mit einer ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹ einhergehen. Die Folgen für die Betroffenen werden nicht etwa heruntergespielt, sondern in ihrer destruktiven Effektivität in Szene gesetzt, die unterstreichen soll, wie breit die Kluft zwischen den evaluativen Systemen des Schriftstellers und seiner Mitmenschen ist.

Entsprechend ist es zunächst naheliegend, dass sich Adam in diesem Zusammenhang auf Thomas Mann und die Kontroverse um dessen Roman *Buddenbrooks* bezieht. Die konkurrierenden Wertsysteme sind in dessen charakteristischer Gegenüberstellung von Künstler und Bürger bereits vorgezeichnet. Manns Essay »Bilse und Ich« – geschrieben im Februar 1906 anlässlich des Vorwurfs, er habe in den *Buddenbrooks* die Bürger seiner Heimatstadt auf unangemessene Weise verarbeitet – kann als Muster einer Verteidigungsschrift gegen die Empörung derjenigen gelten, die dem Autor gegen ihren Willen für seine Figuren Modell stehen mussten. Gleichzeitig erscheint der Essay auch als Manifest, in dem das Recht des überlegenen Künstlers postuliert wird, sich bei der Stoffsuche rücksichtslos an der Realität bedienen zu dürfen. Nicht ohne Strenge erklärte Mann den Lesern der *Münchner Neusten Nachrichten*:

> als Künstler zwingt dich der Dämon, zu ›beobachten‹, und mit einer schmerzlichen Bosheit, jede Einzelheit zu perzipieren, die im literarischen Sinne charakteristisch ist, typisch bedeutsam ist […], als hättest Du gar kein menschliches Verhältnis zu dem Geschauten, – und im ›Werk‹ kommt alles zutage. Gesetzt nun wieder, daß es sich mit diesem Werk um ein Porträt, um die künstlerische Verwertung einer nahen Wirklichkeit handelt, so ertönt der Klageruf: ›So also sah er uns? So kalt, so spöttisch-feindselig, mit Augen so liebleer?‹ Ich bitte Euch,

238 Dieser Aspekt der Handlung erinnert an die moralische Schlusspointe in *Zuckerman Unbound* von Philip Roth. Auch hier werden die ›inadäquaten‹ Leser, die den Autor mit referenzialisierenden Lektüren verfolgen, zunächst karikiert. Erst am Ende stellt sich heraus, dass Zuckermans literarische Verarbeitung seiner Familie höchstwahrscheinlich den Tod seines Vaters beschleunigt hat; vgl. Kap. 2.2. Überhaupt handelt es sich bei Roth um einen Autor, der in vielerlei Hinsicht eine wichtige Bezugsquelle für Biller darstellt. In Billers 2009 erschienener Autobiographie wird die Entdeckung der Romane Roths als Erweckungserlebnis beschrieben (»Und dann entdeckte ich Philip Roth«), vgl. Maxim Biller: Der gebrauchte Jude. Selbstporträt, Frankfurt a.M. 2011, S. 20.

> schweigt! Und versucht, in Eurem Innern ein wenig Achtung zu finden für etwas von strengerer, zuchtvollerer, tieferer Art, als das, was Euer Weichmut ›die Liebe‹ nennt![239]

Manns Spott gilt den Betroffenen der literarischen Verarbeitung, die über den Verstoß gegen zwischenmenschliche Anstandsregeln klagen. Das Zitat zeigt, warum sich »Bilse und Ich« als Bezugspunkt für die ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹ anbietet. Die ›tiefere Art‹ des Künstlertums wird gegen die bürgerliche Berufung auf ›Liebe‹ ausgespielt. In dieser Hierarchisierung der Wertmaßstäbe spiegelt sich die Art und Weise, in der der Erzähler in *Esra* das Diskretionsbedürfnis seiner Geliebten als ›kleinbürgerlich‹ und kunstfeindlich beiseiteschiebt.

Auch die Berufung auf Rücksichtslosigkeit ist in »Bilse und Ich« vorgezeichnet. An einer Stelle der Polemik spricht Mann davon, dass »ganze Bibliotheken von Werken der Weltliteratur« unter den Vorwurf der Indiskretion fallen müssten, würde man alle Bücher abwerten, »in denen ein Dichter ohne von anderen als künstlerischen Rücksichten geleitet worden zu sein, lebende Personen porträtiert hat«.[240] Dieser Verweis auf die rücksichtslosen Schriftsteller der Vergangenheit geht mit der produktionsästhetischen Prämisse einher, dass das Finden eines Stoffes weit über dem reinen Erfinden stehe. Es sei kein Zufall, schreibt Mann, »daß Einem, der in der Vergangenheit nach starken und zweifellos echten Dichtern sucht, welche, statt frei zu ›erfinden‹, sich lieber auf irgendetwas Gegebenes, am liebsten auf die Wirklichkeit stürzten, gerade die großen und größten Namen sich darbieten«.[241]

Die »Gabe der Erfindung« dagegen sei eine »schlechthin untergeordnete Gabe«, die »von den Guten und Besten oft als fast schon verächtlich empfunden wurde«.[242] Anknüpfungspunkte zur »Poetologie der Rücksichtslosigkeit« sind augenfällig. Literatur kann demnach nur dann wahre Größe erreichen, wenn sie von Ereignissen und Personen der Wirklichkeit ausgeht. Das von Biller in seinen Essays und in *Esra* entworfene Konzept des radikalen Realismus, der seine literarische Vitalität daraus bezieht, dass die Darstellungen in der Realität grundiert sind, besitzt in der Hierarchisierung von Finden und Erfinden bei Thomas Mann einen Vorgänger.

239 Thomas Mann: Bilse und Ich. In: Essays I. 1893-1914, hg. von Heinrich Detering, Frankfurt a.M. 2002, S. 95-111, hier S. 107.
240 T. Mann: Bilse und Ich, S. 98.
241 T. Mann: Bilse und Ich, S. 98f.
242 T. Mann: Bilse und Ich, S. 99.

Allerdings sind auch die Unterschiede zwischen den ästhetischen Grundannahmen in »Bilse und Ich« und der ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹ offensichtlich. Gerade in den eklatanten Unterschieden zeigen sich die Alleinstellungsmerkmale des radikalen Realismus, der sich zwar auf den Fall der *Buddenbrooks* bezieht, mit seiner Forderung nach einer inszenierten Erlebnisverarbeitung aber weit über das von Mann reklamierte Recht auf Verarbeitung realer Personen hinausgeht. Das zeigt sich schon daran, dass der Erzähler in *Esra* die Absichten Thomas Manns im Fall der *Buddenbrooks* falsch verstanden zu haben scheint. Adams Verweis auf die »Wut der Lübecker«, »die meinten, der Rest der Welt dürfe nicht wissen, wie es bei ihnen wirklich zuginge«, geht an den Rezeptionsnormen, die in »Bilse und Ich« aufgestellt werden, vollkommen vorbei. Manns Polemik galt ja gerade den Lesern, die den Roman als Bericht darüber zu lesen versuchten, wie es bei jemandem ›zugeht‹. Mann verdeutlicht seine Abscheu vor diesen Lesern durch eine Anekdote aus seiner Kindheit. Schon damals habe ihn die »Publikumssitte, angesichts einer absoluten Leistung nach Persönlichem zu schnüffeln« rasend gemacht.[243]

> Ich zeichnete ein bißchen, ich malte Männerchen mit Bleistift auf Papier, und sie schienen mir schön. Zeigte ich sie aber, in der Hoffnung, für meine Kunstfertigkeit Lob zu ernten, den Leuten, so fragten diese: ›Wer soll es sein?‹ – ›Niemand soll es sein!‹ schrie ich und weinte beinah.[244]

Das Finden eines literaturfähigen Stoffes ist demnach nur der erste Schritt des künstlerischen Schöpfungsaktes. Die Transformation durch ›Beseelung‹ befreit die Vorbilder aber von ihrer Anbindung an die Alltagswirklichkeit. Die fiktionalisierende Verarbeitung lässt aus dem Material eine neue, künstlerische Realität entstehen, und es stellt sich aus dieser Perspektive als Banausentum dar, von dieser höherwertigen Realität einen Weg zurück zur vorbildgebenden Wirklichkeit zu suchen. Diese Ansicht ist weit entfernt von der Forderung Billers, die »mitreißende Illusion« zu erzeugen, »dass der Erzählende und der Schreibende ein und dieselbe Person sind«.[245] Denn dadurch wird der Eindruck, es gäbe tatsächliche Vorbilder, als Wirkungseffekt des radikalen Realismus vorausgesetzt. Der von Thomas Mann geforderten Mittelbarkeit künstlerischer Transformation steht die inszenierte Unmittelbarkeit der Erlebnisliteratur entgegen.

243 T. Mann: Bilse und Ich, S. 104.
244 T. Mann: Bilse und Ich, S. 104.
245 M. Biller: Ichzeit.

Trotz dieser deutlichen Unterschiede partizipiert die in *Esra* inszenierte Poetologie an der in »Bilse und Ich« vorgetragenen Ablehnung des Schlüsselromans, dessen Intention es ist, reale Menschen wiedererkennbar darzustellen. Diese Feststellung wirkt zunächst widersprüchlich, da die bewusste Rezeptionslenkung in Billers Roman darauf ausgerichtet zu sein scheint, dass die Leser reale Vorbilder hinter den Figuren vermuten. Allerdings handelt es sich, wie ich abschließend argumentieren möchte, bei den Romanen, die sich dem radikalen Realismus verschreiben und für die *Esra* das berühmteste Beispiel darstellt, nicht eigentlich um Schlüsselromane, da sie nicht darauf abzielen, Personen der Alltagswirklichkeit wiedererkennbar darzustellen.

Im Sinne der in dieser Arbeit vertretenen Definition von Schlüsselromanen kann Entschlüsselung als Wirkungsabsicht nicht nachgewiesen werden. Der Unterschied etwa zwischen Martin Walsers *Tod eines Kritikers* und Billers *Esra* bezieht sich darauf, dass Walser die Identifizierung von Reich-Ranicki als Vorbild seiner Kritikerfigur intendierte. Der Roman war unter anderem als satirischer Angriff auf die reale Person konzipiert. Dagegen lässt sich eine solche Intention für *Esra* nur eingeschränkt feststellen. Man hätte zumindest Schwierigkeiten, der Erzählung die Absicht eines Angriffs auf eine konkrete Person, die auch unter ihrem Namen bekannt werden soll, nachzuweisen. Vielmehr handelt es sich bei *Esra* um einen Roman, der im Sinne einer ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹ entschlüsselnde Lektüren zwangsläufig in Kauf nimmt, um die Authentizität der Darstellung zu beglaubigen.

Der Unterschied zeigt sich weniger in der Wirkung der Romane – in beiden Fällen kommt es zur Identifizierung realer Vorbilder –, sondern vielmehr in der Absicht, die den Referenzialisierungsangeboten zugrunde liegt. Die Lektüre von *Tod eines Kritikers* ist nur dann erfolgreich, wenn der Leser die tatsächliche Person hinter der Figur erkennt. Dagegen wäre die Rezeption von *Esra* auch dann angemessen, wenn der Leser nicht nach den realen Vorbildern fahndet, sondern sich mit der Gewissheit zufriedengibt, dass solche Vorbilder existieren. Es handelt sich also um den paradoxen Fall von Romanen, die zwar nicht als Schlüsselromane konzipiert sind, den Vorwurf des Schlüsselromans aber notwendig herausfordern.

Der radikale Realismus nimmt eine Sonderstellung zwischen *Verarbeiten* und *Verschlüsseln* ein. Während die *Buddenbrooks* den Fall einer Verarbeitung darstellen, die zu Entschlüsselungen als lästige Begleiterscheinungen führten, stellt *Tod eines Kritikers* den repräsentativen Fall einer Verschlüsselung dar, die auf Entschlüsselung als Wirkungsabsicht angelegt war. Dazwischen stehen die Protagonisten des radikalen Realismus,

die zwar einerseits die ›Wahrheit‹ und ›Echtheit‹ ihrer Darstellung durch den partiell faktualen Geltungsanspruch des Selbsterlebten beglaubigen, allerdings ohne das damit verbundene Entschlüsselungspotential einlösen zu wollen. Diese programmatische Ausrichtung verpflichtet sie zur Rücksichtslosigkeit gegen die realen Menschen in ihrem Umfeld, die bei der schonungslosen autobiographischen Exploration des Autors selbst schonungslos verarbeitet werden. Als Anhänger einer ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹ verkörpern sie damit den extremen Typus des amoralischen Schriftstellers, der ästhetische über ethische Bedenken stellt.

6. Opfer: Die ethischen Probleme der Verarbeitung

6.1 ›Lumpensammler‹: Die ethische Ambivalenz eines amoralischen Autorkonzepts

Johann Christian Kestner las *Die Leiden des jungen Werthers* im Herbst 1774. Sein Brief an den Autor ist von Verärgerung darüber geprägt, wie negativ aus seiner Sicht die Figur des Albert ausgefallen war – eine Figur, in der Kestner ein Porträt der eigenen Person erkannte. Aus heutiger Perspektive erscheint vor allem die Zurückhaltung auffällig, mit der das unfreiwillige Modell einer Romanfigur in diesem Fall seine Beschwerde vorbrachte. Immerhin hatte Goethe nicht nur ein unschönes Bild seines Freundes gezeichnet, sondern auch intime und peinliche Geschichten aus seinem Leben (und dem seiner Frau Charlotte) ausgeplaudert; in Romanform zwar, aber doch so wiedererkennbar, dass die Kestners offennar noch Jahre später mit Fragen zu dem Romangeschehen bedrängt wurden.[1] Wie sich zeigen wird, haben andere Opfer angeblicher Schlüsselromane mit weit weniger Gelassenheit reagiert. Diese auch poetologisch fundierte Zurückhaltung Kestners hat bereits Rösch in ihrer Untersuchung zu Kestners *Werther*-Lektüre angemerkt und zu einer »Ehrenrettung« des Vorbilds der Figur Albert aufgerufen: »Als er [Kestner, JF] unvermutet in ein schiefes Licht geriet, bemühte gerade er sich in erstaunlichem Maße, dem Roman gerecht zu werden und die persönliche Verletztheit zurückzustellen.«[2]

Kestners Reaktion auf den Roman kann als exemplarischer Fall einer Opferreaktion auf ein Schlüsselromanereignis gelesen werden. Nachdem in den vorherigen Kapiteln Probleme, die entstehen, wenn Realien in fiktionalen Texten erkannt werden, vor allem aus der Perspektive der Autoren verhandelt wurden, sollen im Folgenden die Personen thematisiert werden, die sich in Romanen wiederzuerkennen glauben. Dabei zeigen sich schon in Kestners Reaktion die Grundzüge einer charakteristischen Bestürzung. Diese Bestürzung hat ihre Ursache in den beiden Verletzungspotentialen des Schlüsselromans: *Indiskretion* und *Verleumdung.* Zwar kann Goethes *Werther* kaum als Schlüsselroman bezeichnet werden – es erscheint abwegig, dass die Entschlüsselung der Kest-

1 Vgl. Kap. 2.3.
2 Vgl. G.M. Rösch: Clavis Scientiae, 115.

ners eine Wirkungsabsicht des Romans gewesen sein soll –, allerdings zeigt die Rezeption des Romans auch, dass die Frage nach der Intention den Modellen der Romanfiguren gleichgültig ist, sobald der Mechanismus des Wiedererkennens sich durchsetzt. Den Schaden haben die Betroffenen in jedem Fall.[3]

Kestners Briefe, in denen seine *Werther*-Lektüre überliefert ist, zeigen, wie stark er als Betroffener die fiktionstheoretischen Probleme durchdrang, die aus dem spielerischen Umgang mit fiktiven und realen Elementen in Goethes Roman entstanden. An August von Hennings schrieb er am 7. November 1774, Goethe habe – trotz deutlicher Anleihen an der realen Geschichte – »verschiedenes hinzugedichtet, das uns gar nicht zukömmt«.[4] Gemeint war die Liebesbeziehung zwischen Werther und Lotte, die laut Kestner vollkommen erfunden sei. »Dieß haben wir ihm allerdings sehr übel zu nehmen, indem verschiedene Nebenumstände zu wahr und zu bekannt sind, als daß man nicht auf uns hätte fallen sollen.«[5] Angesprochen wird die faktualisierende Rezeption eines vorgeblich fiktionalen Textes, der durch deutliche Ähnlichkeiten der Figuren mit realen Personen einem allgemeinen Faktualitätsverdacht unterliegt. Kestner versucht, sich über die unangenehmen Folgen dieses Mechanismus hinwegzutrösten, indem er darauf besteht, dass nur Menschen, die ihn und seine Frau nicht kennen würden, die erfundenen Unschicklichkeiten für wahr halten könnten: »Uebrigens kann uns die Geschichte bey denen, die uns nur halb kennen, nicht schaden. Der Augenschein ist

3 Für die Analyse der diskursiven Mechanismen eines Schlüsselromanereignisses ist der Fall bedeutungsvoll – gerade, weil er als historische Referenz in den folgenden Kontroversen um literarische Indiskretionen immer wieder auftaucht. So beruft sich beispielsweise Thomas Mann in »Bilse und Ich« auf den Fall des *Werther*, um seine Technik des Verarbeitens zu legitimieren: »Goethe hatte Mühe, nach dem ›Werther‹ die kompromittierten Urbilder der Lotte und ihres Ehemanns zu besänftigen.« Vgl. T. Mann: Bilse und Ich, S. 98. Einen ähnlichen Verweis auf den *Werther* verwendet auch Daniel Kehlmann in seiner Verteidigung von Maxim Billers *Esra*. Vgl. Daniel Kehlmann: Ein Autor wird vernichtet. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24.7.2006. Zur Rolle des *Werther*-Skandals für den Schlüsselromandiskurs des 19. Jahrhunderts vgl. in G.M. Röschs *Clavis Scientiae* das Kapitel »Der ›Fall Werther‹ als Reflexionsfeld des ›Prinzip Schlüssel‹« (S. 167-170).

4 Johann Christian Kestner: Brief an August von Hennings vom 7.11.1774. In: Goethe und Werther. Briefe Goethe's, meistens aus seiner Jugendzeit, mit erläuternden Dokumenten, hg. von August Kestner, Berlin 1855, S. 106. Im Folgenden in den Fußnoten jeweils mit ›Kestner‹ abgekürzt.

5 Johann Christian Kestner: Brief an August von Hennings vom 7.11.1774 (Kestner, S. 106).

zu sichtbar *für* uns, da unser gutes Verständniß unter einander bekannt ist.«[6] Gefährlich sind die Fehlinformationen, die dem Ehepaar durch den Roman angehängt werden, also nur bei Lesern, die nicht in der Lage sind, die erfundenen Passagen als solche zu erkennen.

Die ethischen Probleme, die mit der wiedererkennbaren Verarbeitung realer Personen in fiktionalen Texten einhergehen, sind damit auf einer grundsätzlichen fiktionstheoretischen Ebene benannt: Die betroffenen Personen können sich nur schwer dagegen wehren, dass auch die fiktiven Elemente der Darstellung auf sie bezogen werden. Dieses Problem kommt in Kestners ungehaltenem Antwortbrief an Goethe, der ihm zuvor das Buch geschickt hatte, zum Ausdruck. Er wisse wohl, schreibt Kestner, dass es Goethe um eine »Composition« gegangen sei. Der Autor habe »in jede Person etwas Fremdes gewebt, oder mehrere in eine geschmolzen«.[7] Da die betroffenen Personen aber zu deutlich wiedererkannt werden könnten, würden die Regeln der fiktionalisierenden Komposition nicht ausreichen, um die Darstellung von den Maßgaben der Faktentreue zu entlasten: »Der Herr Autor«, schreibt Kestner, »wird sich hiergegen empören, aber ich halte mich an die Würklichkeit und an die Wahrheit selbst, wenn ich urtheile, daß der Maler gefehlt hat.« In Kestners Augen führen die realen Elemente also dazu, dass der literarische Text sich an die Regeln faktualer Darstellung halten muss.

Diese Forderung bezeichnet eine generelle Konkurrenz der Perspektiven. Der Autor Goethe beteuert in seiner Antwort auf Kestners Beschwerde die Macht der Fiktionalisierung, die das »unschuldige Gemisch von Wahrheit und Lüge« auf die Ebene eines rein literarisch rezipierbaren Textes gehoben habe. Die Betroffenen, fordert er, sollen sich mit Vorwürfen zurückhalten, »biss der Ausgang bestätigt haben wird dass eure Besorgnisse zu hoch gespannt waren […]«.[8] Es handelt sich um eine oft geäußerte Forderung von Autoren, die gegenüber der Öffentlichkeit und den betroffenen Personen auf das Eigenrecht des fiktionalen Kunstwerks verweisen. In dieser Forderung kommt ein (oft enttäuschter) Optimismus in Bezug auf die Fiktionskompetenz des Publikums zum Ausdruck.

Vorläufig lässt sich festhalten, dass sich die Autoren vor allem auf die Fiktionalität ihrer Werke berufen, die sich auch gegen wiedererkenn-

6 Johann Christian Kestner: Brief an August von Hennings vom 7.11.1774 (Kestner, S. 106).

7 Johann Christian Kestner: Brief an Johann Wolfgang von Goethe vom Ende September oder Anfang Oktober 1774 (Kestner, S. 103).

8 Johann Wolfgang von Goethe: Brief an Kestner und Lotte vom Oktober 1774 (Kestner, S. 104).

bare Realien durchsetzen soll, während die Betroffenen auf die deutliche Sichtbarkeit dieser Realien hinweisen, die eine fiktionale Lesart weitestgehend unmöglich macht. Diese Deutungskonkurrenz lässt sich auch in Fällen beobachten, in denen die Entschlüsselung der Vorbilder intendiert war. Auch hier beteuern die Autoren oft den überwiegend symptomatischen Wert eines Werkes (das Typische), der über die Personalsatire eines klar identifizierbaren Vorbilds hinausgehen soll, während die Betroffenen die Funktion des Textes allein in der Verleumdung ihrer Person erkennen.

Die Empörung darüber, als Romanfigur einer breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht zu werden, wird ergänzt durch die Empörung über die Art der Darstellung. Die Betroffenen fühlen sich nicht nur entblößt, sondern auch falsch dargestellt. Im Falle des *Werther*, bei dem es sich um einen Roman mit autobiographischen Elementen handelt, wird der Ärger des Betroffenen noch dadurch potenziert, dass die private Bindung von Autor und Vorbild die literarische Verarbeitung als persönlichen Verrat erscheinen lässt:

> Und das elende Geschöpf von einem Albert! Mag es immer ein eignes nicht copirtes Gemählde seyn sollen, so hat es doch von einem Original wieder solche Züge (zwar nur von der Aussenseite, und Gott sey's gedankt, nur von der Aussenseite) daß man leicht auf den würklichen fallen kann. Und wenn Ihr ihn so haben wolltet, mußtet ihr ihn zu so einem Klotze machen? damit ihr etwa auf ihn stolz hintreten und sagen könntet, seht was *ich* für ein Kerl bin![9]

Verwiesen wird auf die Lizenzen der Fiktionalität, die dem Autor eine für die Vorbilder unangenehme Herrschaft darüber einräumen, wie die Figuren ›gemacht‹ sind. Da er sich in der Figur Albert wiederkennbar dargestellt sieht, muss sich Kestner fragen, ob die Negativität dieser Darstellung nicht als böswilliger Verstoß gegen die Freundschaft zu werten sei. Goethe hätte ihn doch auch, der Freundschaft zuliebe, in einem positiveren Licht erscheinen lassen können. Was hier zum Ausdruck kommt, ist der Gestus einer Verletztheit, welcher später von Thomas Mann in »Bilse und Ich« parodiert wird: »Gesetzt nun wieder, daß es sich mit diesem Werk um ein Porträt, um die künstlerische Verwertung einer nahen Wirklichkeit handelt, so ertönt der Klageruf: ›So also sah er uns? So kalt, so spöttisch-feindselig, mit Augen so liebleer?‹«[10] Während diese Klage

9 Johann Christian Kestner: Brief an Goethe vom Ende September oder Anfang Oktober 1774 (Kestner, S. 103 f.).
10 T. Mann: Bilse und Ich, S. 107.

für Mann eine schwächliche Haltung von kunstfeindlichen Philistern indiziert, stellt sie für Kestner eine berechtigte Beschwerde gegen den Verrat eines Freundes dar.

Der Frontverlauf des diskursiven Kampfes ist damit markiert: Auf der einen Seite stehen die Autoren, die von ihren Lesern einfordern, auch stark auf die Realität anspielende Texte als vollständig fiktional zu lesen und die von den Betroffenen der Verarbeitung verlangen, Gefühle von Verletztheit hintanzustellen; auf der anderen Seite stehen die Betroffenen, die es sich nicht gefallen lassen wollen, als Rohstoff für literarische Figuren instrumentalisiert zu werden. In diesem Konflikt stehen ästhetische und ethische Kategorien in einem Widerspruch zueinander. Zunächst wird die Opferbereitschaft der Vorbilder eingefordert, die im Dienste der Kunst als Inspiration herhalten müssen, um die Lebensnähe der Darstellung zu gewährleisten. Es handelt sich um eine Strategie, die auch Kestner in seinem Brief an Goethe anerkennt: »Ihr wolltet nach der Natur zeichnen, um Wahrheit in das Gemälde zu bringen.«[11]

Während für Kestner damit aber die Möglichkeiten der Erfindung eingeschränkt werden, und Rücksichtnahme als ethisches Gebot aktualisiert wird, das auch in der Literatur zu gelten habe, begreift Goethe die Lizenzen des Dichters als weitaus freizügiger. Am 21. November 1774 schreibt er an Kestner: »Ihr Kleingläubigen! – Könntet ihr den tausendsten Theil fühlen, was Werther tausend Herzen ist, ihr würdet die Unkosten nicht berechnen, die ihr dazu hergebt!«[12] Hatte Goethe in seiner ersten Antwort auf Kestners Beschwerde noch bestritten, dass durch die Veröffentlichung des Romans unangenehme Folgen für das Paar entstehen könnten, so werden diese nun, da sie nicht mehr zu leugnen sind, als zu vernachlässigende Unkosten verbucht. Der Autor spielt den Wert, den das Buch für das Publikum hat, gegen die Nachteile aus, die Kestner und seine Frau zu erleiden haben. Die ›tausend Herzen‹, die durch den *Werther* erhoben werden, rechtfertigen aus dieser Perspektive durchaus den gesellschaftlichen Schaden für das befreundete Ehepaar.

Zumal die Kestners, so die Unterstellung, auch gar nicht in der Lage seien, den Wert des Romans angemessen zu würdigen: »Werther muss – muss seyn! – Ihr fühlt *ihn* nicht, ihr fühlt nur *mich* und *euch*, und was ihr *angeklebt* heisst – und trutz euch – und andern – *eingewoben* ist – Wenn ich noch lebe, so bist dus dem ichs danke – bist also nicht

11 Johann Christian Kestner: Brief an Goethe vom Ende September oder Anfang Oktober 1774 (Kestner, S. 103)

12 Johann Wolfgang von Goethe: Brief an Kestner vom 21.11.1774 (Kestner, S. 110).

Albert — Und also —«.[13] Die Betroffenheit der Kestners macht es ihnen dieser Argumentation zufolge unmöglich, den Roman unbefangen und mit der nötigen persönlichen Distanz zu rezipieren, die den ästhetischen Genuss erst möglich macht. Daraus folgt auch, dass die Betroffenen nicht fähig seien, zu verstehen, warum ihr Opfer gerechtfertigt war.

Kestner ist bereit, diese Argumentation zumindest auf der ästhetischen Ebene anzuerkennen. An Hennings schreibt er: »Aber es thut mir doch wehe, daß ich das Buch nicht mit der Theilnehmung, wie ich bey andern sehe, lesen und wiederholt lesen kann. Immer stößt mir eine Stelle auf, die mir auch in der Dichtung empfindlich ist.«[14] Kestners Lektüre ist durch die äußeren Umstände ›verdorben‹. Er kann den Text nicht ohne Ärger über die ethische Transgression der Abweichungen von den realen Ereignissen lesen. Das unterscheidet ihn von der Menge der nicht betroffenen Leser, die dazu fähig sind, den Roman als fiktionales Werk zu lesen, dessen Glaubwürdigkeit durch den Verdacht partieller Realität nur untermauert wird.[15]

In jedem Fall erscheint das Vertrauen Kestners in die Berufsgruppe der Schriftsteller nachhaltig erschüttert. An Hennings richtet er die inständige Bitte, seinen Brief zu verbrennen: »Ich habe mir vorgenommen, mich künftig zu hüten, daß ich keinem Autor etwas schreibe, was nicht die ganze Welt lesen darf.«[16] Selbst wenn die Bitte wohl auch ironisch gemeint ist, drückt sich darin eine exemplarische Bitterkeit aus, welche die unfreiwilligen Vorbilder einer Romanfigur im Nachhinein oftmals gegen den Berufsstand des Schriftstellers hegen. Vergleichbare Fälle wie der der Kestners haben den Topos des Autors als Spion, Voyeur, Kolporteur und Geschichtendieb im Diskurs um Wiedererkennbarkeit in fiktionalen Texten etabliert.

Einen ähnlichen Fall bezeichnet der Streit um die Figur des Mynheer Peeperkorn in Thomas Manns *Zauberberg*, die Gerhart Hauptmann als Karikatur seiner Person erkennen musste. Die im Thomas-Mann-Jahrbuch gesammelte »Dokumentation zur Peeperkorn-Affäre« erweist sich als eindrucksvolle Chronik eines eskalierenden Schlüsselromanereignis-

13 Johann Wolfgang von Goethe: Brief an Kestner vom 21.11.1774 (Kestner, S. 110).

14 Johann Christian Kestner: Brief an August von Hennings vom 30.11.1774 (Kestner, S. 111).

15 Es handelt sich in gewisser Hinsicht um einen Fall ›verdorbener Lektüre‹ (vgl. Kap. 2.1). Das Wissen um den realen Hintergrund der im Roman geschilderten Ereignisse okkupiert den Rezeptionsvorgang.

16 Johann Christian Kestner: Brief an August von Hennings vom 7.11.1774 (Kestner, S. 108).

ses.[17] Thomas Mann war angeblich erst aufgrund einer Zuhörerreaktion nach einer Lesung klar geworden, dass die Figur deutlich als Hauptmann zu erkennen war. An Oskar Loerke schrieb er am 12. November 1924, das Geständnis des Zuhörers, er habe an »Hauptmann denken müssen«, sei eine große Überraschung gewesen. »Besteht die Gefahr«, fragte er besorgt, »daß noch andere auf diesen waghalsigen Gedanken kommen können?«[18] Vor allem bat er Loerke, seine Frage mit *»äußerster Diskretion«* zu behandeln: »Der Gedanke darf kein Leben bekommen, und wenn er welches hat, so muß man ihn ersticken, ermorden, mit allen Mitteln aus der Welt leugnen.«[19] Der Autor zeigt ein weitgehendes Verständnis für die Gefahren der Kommunikationssituation. Eine Multiplikation des Entschlüsselungswissens würde die Rezeption der Figur zwangsläufig prägen und den drohenden Skandal in Gang setzen.[20]

Ob die Verwunderung Manns über die Entschlüsselung als genuin bewertet werden kann oder strategische Gründe hatte, lässt sich kaum beurteilen. Konstatieren lässt sich nur die Tatsache, dass Gerhart Hauptmann in der Figur tatsächlich von vielen Lesern erkannt wurde und der Eindämmungsversuch des Autors misslang. Schon am 24. November, einen Tag nach Manns Lesung in Berlin, bei der er die Entschlüsselung Hauptmanns befürchtet hatte, vermerkte Loerke in seinem Tagebuch: »Alle sagten: das ist Hauptmann.«[21] Es dauerte nicht lang, bis diese Nachricht den Betroffenen selbst erreichte. Hauptmann hatte den Roman bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht zu Ende gelesen, allerdings am 26. November an Samuel Fischer schon ein sehr lobendes Urteil übermittelt: »Der Roman ist ein Wurf und ein Werk.«[22] Umso schwerer muss ihn die Entdeckung der Figur Peeperkorn getroffen haben. Überliefert sind drei Briefentwürfe an Fischer, in denen er versucht, seine persönliche Enttäuschung in Worte zu fassen. So notiert er am 4. Januar 1925: »die Sache

17 Vgl. Cornelia Bernini und Hans Wysling (Hg.): Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Gerhart Hauptmann. ›Mit Hauptmann verband mich eine Art Freundschaft‹. Teil II: Briefe 1925-1935, Dokumentation und Verzeichnisse. In: Thomas Mann Jahrbuch 7 (1994), S. 205-292. Im Folgenden abgekürzt mit ›Bernini/Wysling‹.

18 Thomas Mann. Brief an Oskar Loerke vom 12.11.1924 (Bernini/Wysling, S. 259).

19 Thomas Mann. Brief an Oskar Loerke vom 12.11.1924 (Bernini/Wysling, S. 259).

20 Vgl. Kap. 4.1.

21 Oskar Loerke: Tagbucheintrag vom 24.11.1924 (Bernini/Wysling, S. 260).

22 Gerhart Hauptmann: Brief an Samuel Fischer vom 26.11.1924 (Bernini/Wysling, S. 260).

Thomas Mann steht menschlich schlimm (eines der vielen Eigenschaftswörter, die dafür zur Verfügung stehen heisst ›Erbärmlichkeit‹) – Damit wollen wir diese Acte schliessen. –«[23]

Zuvor hatte Fischer versucht, die Wogen zu glätten. Er habe, versichert er Hauptmann, den zweiten Band des *Zauberbergs* selbst erst vor Kurzem gelesen und sei auch von Oskar Loerke leider nicht auf Peeperkorn hingewiesen worden. Hätte er davon gewusst, so hätte er den Autor »davon überzeugen können, dass er durch Verwendung äußerer Züge und Gesten Mißverständnisse und Verstimmungen hervorruft«.[24] Die Implikation dieser Aussage ist deutlich: Der Verleger hätte seinen Autor zu überreden versucht, aus Gründen der Rücksichtnahme die Darstellung der Figur abzuändern. Ein Eingriff in die Integrität der ursprünglichen ästhetischen Vision wäre vorgenommen worden, und zwar aus nichtästhetischen Gründen. Möglicherweise hätte der Versuch, ein Schlüsselromanereignis abzuwenden, dazu geführt, die Gestalt eines heute kanonisierten Werkes zu verändern. Diese Beobachtung erscheint vor allem deshalb aufschlussreich, da in den zeitgenössischen Diskussionen um Bücherverbote aus Gründen des Persönlichkeitsschutzes immer wieder auf anerkannte Meisterwerke der Literaturgeschichte verwiesen wird, die den heutigen ethischen Maßstäben der Diskretion nicht standgehalten hätten.

Die Bemerkung Fischers illustriert, dass ethische Bedenken im Fall literarischer Verarbeitung durchaus auch in solchen Fällen eine Rolle gespielt haben. Fischer zeigte sich in seinem Brief an Hauptmann verärgert über Mann, der sich »unbegreiflicherweise […] gewisse Wirkungen nicht schenken konnte«.[25] Diese Wirkungen erschienen dem Verleger unnötig und, im Hinblick auf die sozialen Folgeschäden, ästhetisch verzichtbar. Der literarische Wert der Figur wurde also vor dem Hintergrund ethischer Bedenken marginalisiert. Dass es Fischer mit diesen Einwänden durchaus ernst war und sie nicht allein die Funktion hatten, einen aufgebrachten Autor zu besänftigen, zeigt der Brief, den Fischer am 1. Januar 1925 an Thomas Mann schrieb. Hier artikulierte er nochmals seinen Ärger darüber, nicht vor Peeperkorn gewarnt worden zu sein. Er habe feststellen müssen, dass Hauptmann sehr verstimmt sei – sein Bedauern darüber, dass Loerke ihn nicht von der Figur unterrichtet habe, sei jetzt noch

23 Gerhart Hauptmann: Briefentwurf an Samuel Fischer vom 4.1.1925. (Bernini/Wysling, S. 265).

24 Samuel Fischer: Brief an Gerhart Hauptmann vom 31.12.1924 (Bernini/Wysling, S. 264).

25 Samuel Fischer: Brief an Gerhart Hauptmann vom 31.12.1924 (Bernini/Wysling, S. 264).

viel größer: »Ich hätte jedenfalls versucht«, schreibt er, »Sie davon zu überzeugen, dass die angebahnte Freundschaft, die mehr als eine private Beziehung zwischen zwei repräsentativen deutschen Dichtern hätte werden können, in Gefahr steht.«[26]

Die Frage, ob die Figur Peeperkorn in dieser Gestalt im *Zauberberg* noch existieren würde, wenn der Verleger davon gewusst hätte, ist durchaus gerechtfertigt. Immerhin hatte auch Mann, nach ersten Anzeichen dafür, dass es einen Skandal geben könnte, seinen Lektor informiert und versucht, eine Rückversicherung einzuholen. Möglicherweise hätte also auch der Autor selbst die Figur in einer anderen Form gestaltet, wenn ihm die Drohkulisse eines Skandals bewusst gewesen wäre. Dieses hypothetische Szenario soll vor allem illustrieren, wie stark sich Diskretionsbedenken auf die Werkstruktur auswirken können. Fälle wie die Kontroverse um Peeperkorn verweisen auf einen viel größeren Komplex nichtthematisierter Selbstzensur auf Seiten der Autoren. Fiktionalität als Schutzmechanismus erfordert die effektive Unkenntlichmachung der Vorbilder. Erst die Arbeit des Fiktivmachens erlaubt dem Autor, diese Schutzfunktion vollständig in Anspruch zu nehmen.

Ein solcher diskretionsverstärkender Eingriff in ein Werk erscheint aus der Perspektive der Opfer literarischer Verarbeitung angemessen. Der Brief, den Hauptmann am 4. Januar 1925 an Fischer abschickte, ist ein weiteres Beispiel für die Reaktion eines Betroffenen auf eine Schlüsselromanlektüre. Ähnlich wie Kestner in seinem Brief an Goethe stellt auch Hauptmann die persönliche Enttäuschung in den Mittelpunkt der Beschwerde. Sein Bedarf nach Kollegen, schreibt Hauptmann, sei nie sehr groß gewesen. »Ich habe zum Beispiel, ohne Thomas Mann zu vermissen, sechzig Jahre in der Welt gelebt.«[27] Dieser Kollege aber habe seine »wirkliche Sympathie« gewonnen, was sich schon darin zeige, dass er ihn in Stockholm für den Nobelpreis vorgeschlagen habe. Der Brief beginnt mit einer Anspielung auf die enttäuschte Freundschaft, und endet damit, dass Hauptmann beteuert, wie schwer die persönliche Desillusionierung durch Peeperkorn für ihn wiege: »Zu sagen ist: seit langem wieder einmal hatte einem Menschen gegenüber mein Herz gesprochen. Im Falle Mann war dies eine Lächerlichkeit, ich habe meine Lehre verdient.«[28]

26 Samuel Fischer: Brief an Thomas Mann vom 1. 1. 1925 (Bernini/Wysling, S. 265).
27 Gerhart Hauptmann: Brief an Samuel Fischer vom 4. 1. 1925 (Bernini/Wysling, S. 268).
28 Gerhart Hauptmann: Brief an Samuel Fischer vom 4. 1. 1925 (Bernini/Wysling, S. 269).

Der Hauptteil des Briefes enthält dann eine ausführliche Entschlüsselung der Figur. Schritt für Schritt rekapituliert Hauptmann die persönlichen Begegnungen mit Thomas Mann, bei denen dieser sich die Aspekte der Charakterisierung angeeignet haben soll. Man sei im Hotel Astoria in Bozen aufeinandergetroffen, wo Hauptmann »eines Tages grippekrank« im Bett lag, und er sei sehr gerührt gewesen über einen Krankenbesuch des Kollegen. »Ich trinke«, beteuert Hauptmann, »nie Wein am Tage, aber in diesem Fall stand eine Flasche Terlaner schon am Vormittag neben dem Bett, da sie der Arzt mir verordnet hatte. Die Verordnung ist ja bei Grippe die übliche.« Eine unschuldige Szene also, die Mann, »dieser Schriftsteller und Gentleman«, umstandslos in seinen Roman »hineingebacken« habe und für die Hauptmann nun »die Kosten« tragen müsse.[29] Der Verweis auf die ›Kosten‹ erinnert an Goethes beschwichtigende Bitte an Kestner, die persönlichen ›Unkosten‹ nicht zu berechnen, die durch die Figuren des *Werther* angefallen waren.[30] Es handelt sich um die geläufige literarische Kosten-Nutzen-Rechnung, die im Fall der Verarbeitung realer Personen den ästhetischen Mehrwert gegen ethische Bedenken abwägt.

Der Brief Hauptmanns lässt erkennen, dass er den ästhetischen Ertrag dieser Verarbeitung für nicht ausreichend hält, um den Verstoß gegen die Freundschaft zu rechtfertigen. Thomas Mann sei ihm nach Hiddensoe »nachgereist« und dort öfters Gast der Hauptmanns gewesen. Diese Besuche und auch das ›Nachreisen‹ hatten, wie sich aus der Retrospektive erwiesen habe, vor allem den Zweck, weitere Recherchen für die Peeperkorn-Figur zu betreiben. Hauptmann verwendet für dieses Verhalten das Bild des »Lumpensammlers«, welches die Rolle Manns als parasitärer Voyeur unterstreichen soll:

> Am nächsten Tag war er dann wohl jeweilen so glücklich, als pflichtgetreuer Lumpensammler, einen Sack frischer Lumpen und Flicken für seine Peeperkorn-Puppe zur Hand zu haben. Er hockte dann den Morgen über versteckt im oberen Stock, und man hörte den Braven förmlich sticheln.[31]

Das Bild der ›Puppe‹ verweist auf den Kern der Beschwerde. Denn Hauptmann muss zugeben, dass die geschilderten Ereignisse und die dar-

29 Gerhart Hauptmann: Brief an Samuel Fischer vom 4. 1. 1925 (Bernini/Wysling, S. 268).

30 Johann Wolfgang von Goethe: Brief an Kestner vom 21. 11. 1774 (Kestner, S. 110).

31 Gerhart Hauptmann: Brief an Samuel Fischer vom 4. 1. 1925 (Bernini/Wysling, S. 268).

gestellten Züge seiner Person durchaus den Tatsachen entsprechen. Seine Persönlichkeit bleibt aus dieser Perspektive aber unangetastet; stattdessen wird eine scheußliche Puppe mit seinen Äußerlichkeiten ausstaffiert. Hauptmann nimmt eine regelrechte Aufzählung der Ähnlichkeiten vor, die auch die eigenen Schwächen, die Mann registriert habe, nicht ausspart: »Der Golem lässt Sätze unvollendet, wie es zuweilen meine Unart ist. Wie ich wiederholt er oft die Worte ›erledigt‹ und ›absolut‹.« Auch er sei sechzig Jahre alt, trage Wollhemden, Gehrock und Weste und tatsächlich hätten sich seine Fingernägel im »herrlichen Hiddensoe'er Klima« beinahe »zu Teufelskrallen entwickelt«.[32] In diese unangenehme Lektüreerfahrung des Selbsterkennens mischt sich der apologetische Zorn über die fehlende charakterliche Ähnlichkeit. Die Identifizierbarkeit aufgrund reiner Äußerlichkeiten wirkt umso verletzender, da sich Hauptmann in der Persönlichkeit Peeperkorns überhaupt nicht wiedererkennen kann: »Kurz: einem Holländer, einem Säufer, einem Giftmischer, einem Selbstmörder, einer intellektuellen Ruine, von einem Luderleben zerstört […] zieht Thomas Mann meine Kleider an.«[33]

Zwei wichtige Aspekte der Beschwerde von Personen, die Opfer einer literarischen Verarbeitung geworden sind, kommen hier zum Ausdruck. Diese entsprechen den beiden Verletzungspotentialen des Schlüsselromans:

(1) Die Erfahrung von *Verleumdung* auf Seiten der Betroffenen betrifft die Dissonanz von Wiedererkennen und Nichtwiedererkennen – die widerstreitenden Rezeptionserfahrungen von ›Das bin ja ich!‹ und ›So bin ich ja gar nicht!‹ Die Abwehrhaltung beruft sich – wie im Fall Kestners – darauf, dass das Wiedererkennen auf oberflächliche Ähnlichkeiten zurückgeführt werden kann, während das Nichtwiedererkennen den Kern der Persönlichkeit betrifft. Die Verletzung gewinnt ihre Schärfe also nicht so sehr aus der Tatsache, dass man überhaupt als Vorbild einer Figur herhalten musste, sondern eher daraus, wie stark diese Figur den Charakter des Vorbilds verfehlt.[34]

32 Gerhart Hauptmann: Brief an Samuel Fischer vom 4. 1. 1925 (Bernini/Wysling, S. 269).

33 Gerhart Hauptmann: Brief an Samuel Fischer vom 4. 1. 1925 (Bernini/Wysling, S. 268).

34 Ob eine solche Verletzung vorliegt oder nicht, ist natürlich abhängig vom subjektiven Empfinden der Betroffenen. So war Georg Lukács von seiner Verarbeitung als Leo Naphta im *Zauberberg* eher geschmeichelt. Überliefert ist sein gelassener Kommentar: »Warum sollte ich ihm [Thomas Mann, JF] übelnehmen, daß er meine Nase oder meinen Mund für seinen Naphta benutzt hat? Ich verdanke ihm so viel. Das ist so, als wenn ein Freund zu mir kommt und sagt: ›Ich habe meine Zigarrentasche vergessen, gib mir doch eine Zigarre.‹ So

Daraus folgt ein Verteidigungsgestus, der zunächst, als würde es sich um ein faktuales Porträt handeln, darauf abzielt, sich gegen Verzerrungen in der Darstellung zu wehren. Das betrifft in Hauptmanns Beschwerde sowohl kleine Dinge wie seinen Alkoholkonsum (»Ich trinke nie Wein am Tage«) als auch die vollständige Negierung der als scheußlich empfundenen Figur (»Golem«, »intellektuelle Ruine«). Auf ähnliche Weise ist Kestner zum einen verärgert über die Figur Albert, in der er sich nur oberflächlich wiedererkennen kann, und versucht zum anderen zu vermitteln, dass die Liebesgeschichte zwischen seiner Frau und Goethe so nie stattgefunden habe.

Der Verteidigungsgestus zielt gleichzeitig darauf ab, dass es sich um eine fiktive Figur handelt, unterscheidet sich insofern von der Verteidigung gegen ein negatives faktuales Porträt. Während eine fehlerhafte oder unschmeichelhafte Biographie auf der Ebene fehlender Faktentreue bekämpft werden muss, wird im Fall semi-fiktionaler Darstellungen auch auf die Fiktivität der Figur verwiesen. Die Verteidigung erkennt also trotz der wahrgenommenen Wiedererkennbarkeit an, dass es sich um genuin literarische Verfahren handelt, die allerdings zum Schaden der Betroffenen verwendet wurden. Kestner und Hauptmann (der zweite wohl auch qua Profession) zeigen in ihren Beschwerden durchaus Verständnis für die Mechanismen der literarischen Aneignung: Das »elende Geschöpf von einem Albert« und die ›Puppe‹ Peeperkorn sind aus dieser Perspektive genau das, Geschöpfe und Puppen, von denen man sich aufgrund ihrer literarischen Funktion und Fiktivität distanzieren kann. Zu beobachten ist ein eigentümliches Einverständnis von Autor und Opfer, die beide auf die Erfundenheit der Figuren verweisen. Der eine, um Sanktionen für seine Verarbeitung abzuwehren, der andere, um nicht für die negative Darstellung innerhalb des Werkes geradestehen zu müssen.

(2) Was den Vorwurf der *Indiskretion* angeht, haben die Beschwerdeführer ein naheliegendes Problem, da der Vorwurf eines intimen Geheimnisverrats dem Geständnis gleichkommen würde, dass die dargestellten Aspekte der Figur der Wahrheit entsprechen. Obwohl die Betroffenen jede Ähnlichkeit mit den Figuren, die über reine Äußerlichkeiten hinaus-

habe ich Thomas Mann eben meine Gesichtszüge geliehen.« Zitiert aus Judith Marcus-Tar: Thomas Mann und Georg Lukács. Beziehung, Einfluß und ›repräsentative Gegensätzlichkeit‹, Köln/Wien 1982, S. 86. Allerdings nutzt auch Lukács Metaphern (Zigarre), um deutlich zu machen, dass die Figur nur äußerliche Züge des Vorbilds trage. Die Rede davon, dass sich Thomas Mann bestimmte physiognomische Eigenheiten nur ›geliehen‹ habe, erinnert an Hauptmanns Bild der ›Puppe‹, der nur seine ›Kleider‹ angezogen wurden.

geht, vehement abstreiten, lässt sich an ihren Beschwerden eine persönliche Enttäuschung ablesen, die sich im Vorwurf des Vertrauensbruchs artikuliert. Kestners und Hauptmanns Zeugnisse persönlicher Bestürzung sind vor allem deshalb bedeutsam, da sie als repräsentative Kodierungen noch einmal das Autorkonzept illustrieren, welches sich im Diskurs um Schlüsselromanereignisse etabliert hat.

Auf der Anklagebank sitzt in diesem Fall ein Autor, der aus Gier nach verwertbaren Erfahrungen für seine Bücher die basalen Regeln von Freundschaft und Anstand verletzt. Es ist diese Figur, auf die sich der Vorwurf der Indiskretion verschiebt. Die Sphäre des privaten Zwischenmenschlichen erscheint aus dieser Sicht als literaturfreie Zone, in der man vor Verwertung sicher sein sollte.[35] Die emotionale Distanz, die sich in der Instrumentalisierung eines nahestehenden Menschen als Stofflieferant für einen Roman zeigt, wird als schwerer, fast pathologischer Verstoß gegen die Regeln der Freundschaft erfahren. Auch wenn die dabei geschaffenen Figuren nichts (außer Äußerlichkeiten) mit dem Vorbild zu tun haben, ist die Erkenntnis, dass sich hinter der Maske scheinbar authentischer Zuneigung ein ständig recherchierender, sammelnder Geist verborgen hat, ein enttäuschender Schock. Hauptmanns Brief an Fischer etwa inszeniert eine solche Erfahrung der Desillusionierung: Während Hauptmann einem Menschen gegenüber ›sein Herz sprechen‹ ließ, sammelte Thomas Mann Lumpen, die er heimlich zu einer Puppe ›zusammenstichelte‹.

Die Karriere dieses Autorkonzepts, das die Verwertungsmanie der Schriftsteller einerseits dämonisiert, andererseits romantisiert, wäre eine eigene Untersuchung wert. Das Bild der professionellen Distanz gerade in intimen persönlichen Konstellationen ist ein Teil der Geschichte des literarischen Geniekultus, der den Künstler in Bezug auf bestimmte konventionelle moralische Anforderungen entlastet.[36] Zur Amoralität der modernen Kunst gehört eben auch die Lizenz zur rücksichtslosen Verwertung der Mitmenschen. Es handelt sich um ein Autorenbild, das auch von den Autoren selbst in Stellung gebracht wurde und wird, um moralische Verstöße poetologisch zu rechtfertigen.

Thomas Manns berühmter Entschuldigungsbrief an Hauptmann etwa folgt einer solchen Strategie. Er habe »ein schlechtes Gewissen«, schreibt er am 11. April 1925 an den verstimmten Kollegen. Er wisse, dass er »gesündigt« habe, allerdings nur in dem Sinne, »wie Kinder sündigen« – ein Verweis auf die moralische Unmündigkeit des »Künstlerkindes« – und er

35 Vgl. die Beschwerde der Figur Esra in Billers Roman, Kap. 5.4.

36 Vgl. Klaus Weimar: Genie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 1, Berlin/New York 2007, S. 701-703.

hoffe, dass Hauptmann, der als Kollege doch Verständnis für diesen Mechanismus zwanghaften Kunstmachens aufbringen müsse, ihm vergeben werde. Das ironisch-hyperbolische *mea culpa* Manns aktualisiert die Bestandteile des amoralischen Künstlerkonzepts. Die Aussicht auf einen gelungenen Wurf habe zu einem persönlichen Kontrollverlust geführt: »Ich war in Not, wurde in Versuchung geführt und gab ihr nach.«[37]

> Ich trachtete nach einer Figur, die notwendig und kompositionell längst vorgesehen war, die ich aber nicht sah, nicht hörte, nicht besaß. Unruhig, besorgt und ratlos auf der Suche kam ich nach Bozen – und dort, beim Weine, bot sich mir an, unwissentlich, was ich, menschlich-persönlich gesehen, nie und nimmer hätte annehmen dürfen, was ich aber in einem Zustande herabgesetzter menschlicher Zurechnungsfähigkeit, annahm, annehmen zu dürfen glaubte, blind von der begeisterten Überzeugung, der Voraussicht, der Sicherheit, daß in meiner Übertragung […] die auf immer merkwürdigste Figur eines, wie ich nicht länger zweifele, merkwürdigen Buches daraus werden würde.[38]

Auffällig an dieser Briefstelle ist zunächst die komplexe, tastende Struktur der Hypotaxe, die die Mühe inszeniert, welche der Autor sich macht, in Worte zu fassen, was geschehen ist; wie es zu Missverständnissen und Missstimmungen hatte kommen können. Die künstlerische Notsituation einer kompositionellen Leerstelle erzeugt einen Leidensdruck, der nur aufgrund des hohen Ethos verständlich wird, das Mann als Schriftsteller für sich beansprucht. So sei ihm der Sinn für das ›Menschlich-Persönliche‹ verloren gegangen und er habe sich im Zustand »herabgesetzter menschlicher Zurechnungsfähigkeit« befunden. Die scheinbar ungelenken Doppelungen des Wortes ›menschlich‹ unterstreichen noch einmal das Konzept der notwendigen Unmenschlichkeit des Künstlers, der – »blind von der begeisterten Überzeugung« – nach der fehlenden Figur greift, die sich durch die äußere Inspiration (die Begegnung mit Hauptmann) aufgedrängt hat, ohne dabei an die persönlichen Folgeschäden zu denken.

Die Beteuerung professioneller Blindheit ist allerdings nur ein erster Schritt der Verteidigungsstrategie. In einem zweiten Schritt soll sich der moralische Verstoß durch den ästhetischen Erfolg rechtfertigen. Während die Unsicherheit in Bezug auf das Terrain des ›Menschlich-Persönlichen‹ noch in verklausulierten Sätzen zum Ausdruck gebracht wird,

37 Thomas Mann: Brief an Gerhart Hauptmann vom 11.4.1925 (Bernini/Wysling, S. 207).

38 Thomas Mann: Brief an Gerhart Hauptmann vom 11.4.1925 (Bernini/Wysling, S. 207).

artikuliert sich der Stolz auf den künstlerischen Ertrag in einer starken, kurzen Formulierung: »Ich tat Unrecht, aber ich hatte recht.«[39] Die Figur sei gelungen und nicht nur das: Sie sei auch als Hommage an den verehrten Kollegen zu lesen. Hauptmann solle sich geschmeichelt fühlen von der »Riesenpuppe«, vor der »alle Schwätzer verzwergen«.[40] Das Ehrfurchtsverhältnis Hans Castorps gegenüber Peeperkorn soll, zumindest ansatzweise, das reale Verhältnis von Mann als Verehrer Hauptmanns abbilden. Sogar ein Appell an die erotische Überlegenheit wird ins Spiel gebracht, denn immerhin handele es sich bei Peeperkorn um den »Gewaltigen«, der »die Geliebte des Jungen besitzt und sie bei ihm [Castorp, JF] aussticht«.[41] Nahegelegt wird eine partiell faktuale Lesart unter verkehrten Vorzeichen. Die Figuren ließen sich zwar auf reale Personen zurückführen, allerdings nicht im Sinne einer Herabsetzung Hauptmanns, sondern gerade als Versuch, die Überlegenheit des Kollegen auch literarisch in Szene zu setzen.

Gleichzeitig beteuert Mann aber, dass Hauptmann die Figur keineswegs als Wiedergänger seiner selbst lesen solle, »denn natürlich handelt es sich nicht um Leben, sondern um eine der Wirklichkeit innerlich überhaupt fremde und äußerlich kaum noch verwandte Übertragung und Einstilisierung«.[42] Diese widersprüchliche Verteidigung entspricht der widersprüchlichen Anklage. Auch Hauptmann hatte sich darum bemüht, einerseits seinen Ärger über die Erkennbarkeit seiner Person auszusprechen, andererseits aber jede substantielle Ähnlichkeit von sich gewiesen. Mann dagegen versucht in seinem Brief, die angeblich schmeichelhaften Ähnlichkeiten der Figur mit ihrem Vorbild hervorzuheben, während er ebenfalls auf der Unähnlichkeit von Figur und Person besteht. Dazu kommt, dass er in einem dritten Schritt der Verteidigung zusätzliche Zeugen ins Feld führt: Die »nächsten Freunde, Jünger und Verehrer« (Mann nennt unter anderem Oskar Loerke und Herbert Eulenberg) seien durch die Figur nicht verärgert worden – ein Verweis auf den Rezeptionsprozess, der den Betroffenen in Bezug auf fremde Entschlüsselungen beruhigen soll.

39 Thomas Mann: Brief an Gerhart Hauptmann vom 11.4.1925 (Bernini/Wysling, S. 207).
40 Thomas Mann: Brief an Gerhart Hauptmann vom 11.4.1925 (Bernini/Wysling, S. 207).
41 Thomas Mann: Brief an Gerhart Hauptmann vom 11.4.1925 (Bernini/Wysling, S. 208).
42 Thomas Mann: Brief an Gerhart Hauptmann vom 11.4.1925 (Bernini/Wysling, S. 207).

Die Komplexität der ethischen Probleme im Fall eines Schlüsselromanereignisses kommt in dieser Widersprüchlichkeit von Anklage und Verteidigung deutlich zum Vorschein: Thomas Mann verteidigt sich, indem er erstens darauf hinweist, dass er in einer künstlerischen Notsituation amoralisch gehandelt habe, dass die Figur, die dabei entstanden sei, zweitens als Hommage gelesen werden müsse, drittens aber mit dem Vorbild eigentlich nichts gemein habe und viertens auch von niemandem erkannt werde – außer von engen Freunden und Verehrern, die aber wiederum nichts Anstößiges an dieser Möglichkeit des Entschlüsselns erkennen könnten.

Diese widersprüchliche Verteidigungsstrategie kann als Echo der Rationalisierungsversuche Goethes gegenüber den Kestners gelesen werden. Auch Goethe hatte zunächst auf die Nicht-Identität von Figur und Vorbild hingewiesen und versichert, etwaige Ähnlichkeiten würden den Lesern nicht auffallen. Als die entsprechenden Entschlüsselungen dann doch zu kursieren begannen, versuchte er, diese herunterzuspielen oder sie als Huldigung der Vorbilder anzupreisen. Gemeinsam haben die beiden Fälle, *Werther* und *Zauberberg*, dass die ethischen Probleme der Verarbeitung sowohl auf Seiten der Betroffenen als auch auf Seiten der Verfasser zu einer paradoxen Argumentationsstruktur führen. Diese Verwirrung scheint der Konfliktsituation um die wiedererkennbare Verarbeitung realer Personen in literarischen Texten inhärent zu sein – als Folge der ethischen und ästhetischen Statusunsicherheit solcher Werke, die in Bezug auf ihre Fiktionalität und Faktualität eine gewisse Instabilität besitzen.

Insbesondere die kreativitätstheoretische Annahme, dass fiktionale Erzählungen ihren Ausgangspunkt in realweltlichen Inspirationen haben, dass die Autoren ihre Figuren und Ideen gleichsam ihren lebensweltlichen Recherchebemühungen verdanken, erzeugt ein Ensemble ethischer Probleme, die den modernen Fiktionalitätsdiskurs maßgeblich geprägt haben. So zeigte sich der gereifte Thomas Mann in späteren Jahren scheinbar geläutert und rügte in seiner Selbstauskunft »On Myself« (1940) sogar die schriftstellerische Unart des »Gebärdenspähens«, wobei er sich ausdrücklich von Autoren distanzierte, die »ihre Mitmenschen sozusagen mit gespitztem Bleistift belauern und sich über deren Aussehen, ihre Eigentümlichkeiten innerlich Notizen machen«.[43] Allerdings musste er bereits 1947 anlässlich des *Doktor Faustus* wieder einen entschuldigenden Brief an den bekannten Graphiker und Bühnenbildner Emil Preeto-

43 Thomas Mann: On Myself. In: ders.: Gesammelte Werke. Nachträge. Band 13, Frankfurt a.M. 1974, S. 127-169, hier S. 154.

rius schreiben. Es gäbe Szenen aus einem Münchner Debattier-Klub, »bei denen der Teufel mich ritt, an gewisse, mit geistreichen Herren in Ihrem Heim in der Ohmstraße verbrachte Abende zu denken und diese doch eigentlich völlig dezente Erinnerung meiner Schilderung vom Wachstum des Bösen zu unterlegen!«[44] Mann hatte seine Erinnerung an Preetorius und dessen Abendgesellschaft in seinen Roman eingebaut und den Freund in der Figur des Sixtus Kridwiß verarbeitet.[45]

Dieses inszenierte Problembewusstsein, changierend zwischen tatsächlicher Zerknirschtheit und kaum verhülltem Sündenstolz, findet sich auch bei Autoren der Gegenwartsliteratur. Moralische Probleme bei der Verarbeitung realer Personen scheinen als literaturgeschichtliches Phänomen stabil zu sein. Zwar ändern sich je nach historischem Kontext die ethischen, ästhetischen, juristischen und medialen Rahmenbedingungen eines Entschlüsselungsereignisses – die grundlegenden Aspekte der Konfliktsituation ändern sich jedoch kaum. Vergleicht man den Fall *Werther*, die Kontroverse um den *Zauberberg* und die Debatte um Maxim Billers *Esra*, ergeben sich einerseits gravierende Unterschiede: Diese betreffen vor allem die Aspekte der Figurencharakterisierung, die von den Betroffenen als Transgression wahrgenommen wurden. Wäre Biller bei der wiedererkennbaren Darstellung seiner unglücklichen Liebesabenteuer sprachlich und inhaltlich nur so explizit geblieben wie Goethe im *Werther*, hätten die Betroffenen ihn wohl kaum erfolgreich verklagt. Ähnliches gilt für den medialen Kontext. Der Rezipientenkreis des *Zauberbergs*, dessen Entschlüsselungen Hauptmann fürchten musste, war viel größer als die literarische Öffentlichkeit des späten 18. Jahrhunderts. Noch größer war allerdings die Anzahl der Leser im Fall *Esra*.

Diese Unterschiede können aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich in Bezug auf die Probleme, die für die Betroffenen durch die lite-

44 Thomas Mann: Brief an Emil Preetorius vom 12.12.1947. In: Thomas Mann. Briefe. Band 2. 1937-1947, hg. von Erika Mann, Frankfurt a.M. 1963, S. 576-577. Der Entschuldigungsbrief erinnert stark an den Brief, den Mann an Hauptmann geschrieben hatte: »Muß ich Sie bitten, sich nicht davor zu entsetzen und nicht darüber zu zürnen? Ich muß es wohl allerdings und tue gut, die Bitte ins Beschwörende zu treiben, wenn da nun auch noch die neugierige Darmstädtisch redende Randfigur des freundlichen Gastgebers schattenhaft, sehr schattenhaft auftaucht, ein Schemen ohne vollere Existenz, der mit ihrer Person 2½ Äußerlichkeiten gemeinsam hat, und das ist alles. Noch einmal *muß ich Sie bitten*, sich mit mir zusammen über die Dummheit und Bosheit derer hinwegzusetzen, die da sagen werden, das seien Sie?«

45 Vgl. T. Schneider: Das literarische Porträt, S. 192.

rarische Verarbeitung entstehen, deutliche Parallelen zwischen diesen Fällen feststellen lassen: Die Aufrechnung ethischer und ästhetischer Werte, die widersprüchliche Reaktion der Betroffenen (die Dialektik von Wiedererkennen und Nichtwiedererkennen), das Bild des professionell deformierten Autors – diese Konzepte spielen in allen Fällen eine wichtige Rolle und gehören zur diskursiven Grundausstattung der ethischen Konfliktsituation in ihren unterschiedlichen historischen Manifestationen. So schreibt etwa David Foster Wallace in seinem umfassenden Kommentar zur Lage der Gegenwartsliteratur *E Unibus Pluram* von 1993:

> Fiction writers as a species tend to be oglers. They tend to lurk and to stare. The minute fiction writers stop moving, they start lurking, and stare. They are born watchers. They are viewers. They are the ones on the subway about whose nonchalant stare there is something creepy, somehow. Almost predatory. This is because human situations are writers' food. Fiction writers watch other humans sort of the way gapers slow down for car wrecks: they covet a vision of themselves as witnesses.[46]

Dieser Befund eines professionellen Voyeurismus auf Seiten der Autoren erinnert an Thomas Manns Selbstdiagnose einer Unfähigkeit, dem ›Menschlich-Persönlichen‹ gerecht zu werden. Hauptmanns Beschwerde über den unbefugten Beobachter, der sich in seine Familie eingeschlichen hatte, um die ›Lumpen‹ äußerer Umstände für die ›Puppen‹ seiner Figuren zu sammeln, findet hier ihre Entsprechung – ebenso Thomas Manns spätere Verurteilung des ›Gebärdenspähens‹. Bewusst verwendet Wallace Begriffe für den Vorgang des Beobachtens, die eine besonders negative Konnotation besitzen: ogle, lurk, stare. Der Blick des Schriftstellers in der U-Bahn wirkt unheimlich (›creepy‹) und räuberisch (›predatory‹). Die Bildlichkeit rückt den Autor in die Nähe eines Raubtiers, das auf seine Mitmenschen lauert und sich von ›menschlichen Situationen‹ ernährt. Die Dehumanisierung, die in Manns Entschuldigungsbrief und auch in »Bilse und Ich« (»so kalt, so spöttisch-feindselig, mit Augen so liebleer?«) bereits zum Ausdruck kommt, wird hier noch radikalisiert. Das Außenseitertum des Literaten erscheint als angeboren und animalisch. Unvermittelt wechselt Wallace das Bildfeld, um die ethische Fragwürdigkeit des professionellen Beobachtungszwanges noch einmal zu verstärken:

46 David Foster Wallace: E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction. In: Review of Contemporary Fiction, 13.2 (1993), S. 151-193, hier S. 151.

Der Schriftsteller wird jetzt verglichen mit einem Gaffer, der langsam an einem Unfall vorbeifährt, um diesen besser beobachten zu können.[47]

47 Einen solchen Gaffer lässt etwa Joachim Bessing in seiner autobiographischen Erzählung *Contrazoom* auftreten, und zwar in Gestalt des realen Schriftstellerkollegen Rainald Goetz. Bessing beschreibt einen Besuch der Frankfurter Buchmesse, wo Goetz ihm und seinen Freunden nachstellt – offensichtlich mit der Absicht, die gemeinsamen Erlebnisse in Literatur zu verwandeln. Das Misstrauen ist so groß, dass selbst eine unschuldige Frage nach dem Hemd, das Bessing trägt, in ihm sofort Abwehrreflexe auslöst: »Das war bestimmt nur ein Versuch, mich zu einer Antwort zu bringen, die er irgendwann in seinen Büchern verwenden konnte. Seit seinem Buch ›Rave‹ waren wir nämlich alle sehr mißtrauisch geworden. Darin hatte er die belauschten Drogengespräche vieler unserer Bekannten einfach aufgeschrieben, und denen war das im nachhinein ziemlich peinlich gewesen. Eine Freundin von uns hatte er besonders genau zitiert, und die ist dann ein halbes Jahr lang vor Scham überhaupt nicht mehr ausgegangen.« Vgl. Joachim Bessing: Contrazoom. In: Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends, hg. von Christian Kracht, Stuttgart 1999, S. 95-188, hier S. 113. Goetz erscheint in diesem Zusammenhang als komische Version des amoralischen Schriftstellers, der sein Umfeld schriftstellerisch ausbeutet. Das von Thomas Mann kritisierte »Gebärdenspähen« findet hier jedenfalls eine parodistische Spiegelung im alles mitstenographierenden Autor, vgl. auch S. 114: »Rainald Goetz lachte ununterbrochen und schrieb alles mit.« Mit der Freundin, die sich aus Scham über ihre literarisch preisgegebenen Drogengespräche nicht mehr aus dem Haus traut, kommen allerdings auch die Opfer dieser Art der Alltags-Spionage zur Sprache. Zum Autorbild Rainald Goetz' vgl. auch Innokentij Kreknin: Der beobachtbare Beobachter. Visuelle Inszenierung von Autorschaft am Beispiel von Rainald Goetz. In: Theorien und Praktiken der Autorschaft, hg. von Matthias Schaffrick und Marcus Willand, Berlin/Boston 2014, S. 485-518. Kreknin weist darauf hin, dass auch im Fall von *Contrazoom* das geläufige Bild von Goetz als »manischer Mitschreiber« reproduziert werde (S. 502). Zur Beobachterrolle von Goetz vgl. zudem Remigius Bunia: Realismus und Fiktion. Überlegungen zum Begriff des Realismus. Am Beispiel von Uwe Johnsons *Jahrestage* und Rainald Goetz' *Abfall für alle*. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 35 (2005), S. 134-152; Stefan Greif: loslabern. Rainald Goetz' ›maximale Ethik der Schrift‹ und die Genesis der Popkultur. In: ›High‹ und ›low‹. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, hg. von Thomas Wegmann und Norbert Christian Wolf, Berlin/Boston 2011, S. 183-198, sowie Christoph Rauen: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000, Berlin/New York 2010, S. 85: »Goetz benutzt ›authentisch‹ in Bezug auf Literatur zuweilen in der Bedeutung von ›selbst erlebt‹, ›autobiographisch‹. Demnach wäre Goetz ein ›authentischer‹ Dichter in der Tradition Bernward Vespers, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes, der sein Leben als Materialquelle für seine Dichtung nutzt.« Hier finden sich Anknüpfungspunkte zum von Maxim Biller propagierten Konzept eines radikalen Realismus, vgl. Kap. 5.4.

In *Wege zum Ruhm. 13 Hilfestellungen für junge Künstler und 1 Warnung* greift Robert Gernhardt die Figur des amoralischen Künstlers auf und wendet sie ins Humoristische. In der satirischen Briefsammlung gibt er seinem fiktiven Neffen, der literarische Ambitionen hegt, den Rat: »Meide sämtliche Literaten.«[48] Gernhardts Ratschläge – eine Persiflage auf Rilkes *Briefe an einen jungen Dichter* – verstehen sich als Kritik des Literaturbetriebs und nehmen zahlreiche Pathologien des literarischen Feldes aufs Korn. Dazu gehört auch die Beobachtung, dass Schriftsteller sich oft literarisch an Personen der Alltagswirklichkeit vergreifen – eine Beobachtung, die anhand einiger Beispiele illustriert wird; Gernhardt verweist unter anderem auf die Karikatur Gerhart Hauptmanns, die Thomas Mann in den *Zauberberg* eingebaut hatte, und auf den Skandal um Thomas Bernhards *Holzfällen*. Er schließt seine Warnung mit dem Verweis auf die ethische Indifferenz der Autoren: »Eine gute Geschichte wiegt halt schwerer als eine schlichte Bekanntschaft.«[49]

Daniel Kehlmann scheint Gernhardt in dieser Hinsicht recht zu geben. In einem Kommentar zur gerichtlichen Auseinandersetzung um Maxim Billers Roman *Esra* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* schreibt er: »Schriftsteller sind keine netten Leute, es ist nicht empfehlenswert, einem von ihnen Einlaß in sein Leben zu gewähren.«[50] Diese Warnung wird unterstrichen, indem Kehlmann die Perspektive der Betroffenen einnimmt:

> Wer einem Autor nahesteht, findet fast immer traulich geteilte Momente, findet wohlbekannte Gesten, Sprachwendungen und Situationen in dessen Büchern wieder, und er findet sie mit kälterem Blick betrachtet, als es ihm menschlich akzeptabel scheint; er hat das unheimliche Gefühl, als wäre ein Dritter, ein Spion, dabeigewesen.[51]

Indiskretion also als Berufskrankheit von Schriftstellern? Das Ausspionieren und Ausplaudern von intimen Geheimnissen nahestehender Menschen als *deformation professionelle*? Kehlmanns Kommentar lässt die Konturen eines Autorkonzepts aufscheinen, das von einer gewissen Distanz zu ethischen Fragen geprägt ist und die Verantwortung für mögliche persönliche Verletzungen dem Umfeld eines Schriftstellers unterschiebt. Qua Profession kann der Autor gar nicht anders, als die intimen Geschichten seiner Mitmenschen der Kunst einzuverleiben; wer das nicht

48 Robert Gernhardt: Wege zum Ruhm. 13 Hilfestellungen für junge Künstler und 1 Warnung, Zürich 1995, S. 155.
49 R. Gernhardt: Wege zum Ruhm, S. 167.
50 D. Kehlmann: Ein Autor wird vernichtet.
51 D. Kehlmann: Ein Autor wird vernichtet.

möchte, darf eben keinen Autor in sein Leben lassen.[52] Kehlmann erweist sich hier ebenfalls als Protagonist einer ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹, die vor dem Hintergrund, dass »alle Dichter, wie reich ihre Erfindungsgabe auch ist, aus dem Leben schöpfen«,[53] Autoren zu literarischen Vertrauensbrüchen geradezu verpflichtet. Das gelte eben auch für Billers *Esra*. »Einige der bedeutendsten Bücher«, schreibt er, wären nicht veröffentlicht worden, hätten damals dieselben Maßstäbe gegolten. Kehlmann nennt unter anderen *À la recherche du temps perdu*, die *Buddenbrooks* und *Die Leiden des jungen Werther*.[54]

Tatsächlich gab es im Fall des *Werther* kein juristisches Nachspiel. Allerdings zeigt die bestürzte Reaktion des Betroffenen, dass die moralischen Maßstäbe, nach denen eine literarische Indiskretion bewertet wurde, durchaus mit denen vergleichbar sind, die in der Kontroverse um *Esra* zum Einsatz kamen. Nur der kanonische Status, den die von Kehlmann genannten Werke erlangt haben, macht es möglich, die Betroffenen als notwendige Bauernopfer der Literaturgeschichte abzutun. Die Betroffenen literarischer Verarbeitung werden von Kehlmann gegen den literarischen Nutzen ihres Opfers ausgespielt. Jeder sei imstande, »mit dem Zorn der Betroffenen zu sympathisieren«, versichert er. »Es ist nicht lustig, sich in einem Roman auf unrühmliche Weise beschrieben zu finden. Man versteht die Empörung, die Kränkung.«[55] Schon die Wortwahl (»nicht lustig«) verrät, wie wenig Kehlmann diese Kränkung als Grund eines Buchverbotes für gerechtfertigt hält. Die Gefahr für die Kunstfrei-

52 Ähnlich verfügte schon Uwe Johnson in einem Brief an Marianne Frisch vom 13.1.1975: »Wer mit einem Schriftsteller umgeht, tut dies ohnehin in der Voraussicht, sich einst als Erfahrung in einer Geschichte versteckt zu finden.« Auch hier finden sich apologetische Untertöne, welche die Verantwortung für die Indiskretion den Betroffenen selbst unterschiebt. Sie hätte wissen müssen, dass das Verarbeitetwerden in literarischen Texten zu den Begleiterscheinungen einer Beziehung mit einem Schriftsteller gehört; vgl. Eberhard Fahlke (Hg.): Der Briefwechsel. 1964-1983. Max Frisch/Uwe Johnson, Frankfurt a.M. 1999, S. 106. Ähnlich kommentiert auch Jörg Magenau die Tatsache, dass sich Corinne Pulver, die in den 50er-Jahren eine Affäre mit Martin Walser hatte, in seinen Romanen wiederfand: »In ›Halbzeit‹ entdeckte sie Situationen und Gespräche, die sie mit ihm geführt hatte. Sie war die Frau, die zu Hause auf ihn wartet und dabei begreift, daß Warten häßlich macht. Wer Walser begegnete, mußte darauf gefaßt sein, sich in einem Roman wiederzufinden.« Vgl. Jörg Magenau: Martin Walser. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 120.

53 D. Kehlmann: Ein Autor wird vernichtet.

54 D. Kehlmann: Ein Autor wird vernichtet.

55 D. Kehlmann: Ein Autor wird vernichtet.

heit, die aus einem solchen Verbot erwachse, sei viel höher zu taxieren. Man werde mit Hohn und Spott auf ein Land zurückschauen, »in dem ein Autor vernichtet werden konnte, weil seine Romane jemandem weh taten«.[56]

Kehlmanns Äußerungen illustrieren noch einmal die Abwehr der ethischen Bedenken aufseiten der Autoren, wenn es um die Probleme der Verarbeitung geht. Seine Wortmeldung ist vor allem deshalb einschlägig, da sie die Perspektive der Betroffenen zumindest ansatzweise thematisiert, wenn auch nur, um sie dann umso deutlicher zu delegitimieren. Den ethischen Problemen, die mit der wiedererkennbaren Verarbeitung realer Personen in fiktionalen Texten einhergehen, wird diese Argumentation *pro domo* allerdings nicht gerecht. Wenn es sich, wie Kehlmann beteuert, bei der Beobachtung, dass Autoren »keine netten Leute« sind, um eine »menschliche Grundtatsache« handelt, »älter als die Schrift, so alt wie das Erzählen selbst«, dann erscheint es lohnenswert, auch die Perspektive derjenigen eingehend zu untersuchen, die unter dieser berufsbedingten Kälte zu leiden hatten – zumal diese ethischen Probleme auch in den Werken selbst einen Niederschlag finden.

Das Konzept des Autors, der nicht in der Lage ist, eine normale zwischenmenschliche Beziehung zu führen, gehört nicht nur zu den geläufigen Strategien der poetologischen Selbstinszenierung, es wird auch oft – als fester Bestandteil der biographischen Legendenbildung – zur Mystifizierung moderner Autoren verwendet:[57] Mit dem kulturellen

56 D. Kehlmann: Ein Autor wird vernichtet.

57 Illustrativ in dieser Hinsicht ist auch der Fall des unvollendeten Romans *Answered Prayers* von Truman Capote. Capote hatte 1975 die aus dem Manuskript ausgegliederte Erzählung *La Côte Basque, 1965* im *Esquire* veröffentlicht – eine Erzählung, die von Freunden des Schriftstellers in der *High Society* als nur leicht fiktionalisierte Abrechung gelesen wurde. Als Antwort auf die Empörung der Betroffenen erwiderte Capote angeblich: »What did they expect? I'm a writer, and I use everything. Did all those people think I was there just to entertain them?« Vgl. Sam Kashner: Capote's Swan Dive. In: Vanity Fair vom 30.11.2012. Capote beschrieb sein Vorhaben später als »variation on the non-fiction novel«, in der er allein seine Tagebuchaufzeichnungen ausgewertet hatte. Die drei überlieferten Kapitel von *Answered Prayers* habe er nur deshalb außerhalb der Reihenfolge des Plots schreiben können, da Plot und Charaktere aus der Realität übernommen worden waren: »[I]t wasn't difficult to keep it all in mind, for I hadn't invented anything.« Der Roman sei allerdings kein »Roman à clef«, da es ihm nicht darum gegangen sei, Fakten als Fiktion zu verschleiern, sondern Verschleierungen gerade aufzuheben. Für die Bestürzung seiner engen Freunde habe er kein Verständnis. Aus der Perspektive des Künstlers seien solche Verarbeitungen berechtigt: »I will say only that

Narrativ des kalten Autors geht das Narrativ der Opfer dieses Autors einher. Über die Journalistin Corinne Pulver, die mit Martin Walser eine längere Affäre unterhalten hatte, welche angeblich auch in seinen Romanen verarbeitet wurde, heißt es in Jörg Magenaus Biographie Walsers:

> Sie [Pulver, JF] gelangte jedoch bald zu der Einsicht, Walser ›sammle Gefühle wie andere Leute Briefmarken‹ und beute seine erotischen Erfahrungen für die Literatur aus. Es gelang ihr nicht, bei ihm die Grenze zwischen Experimentierlust und Gefühl, Sammelleidenschaft und Empfinden zu bestimmen.[58]

Es ist unerheblich, ob diese Beobachtung den Tatsachen entspricht. Sie erscheint bedeutend genug, um von Pulver selbst in ihrer Autobiographie *Karriere oder Die Liebe ist ein seltsam' Ding* (1999) verarbeitet und von Magenau in seiner Biographie reformuliert zu werden.[59] Aus der Opferperspektive wird das Zusammenleben mit einem Autor ständig durch die Gefahr der Literarisierung belastet. Pulvers Einschätzung erinnert an den berühmten, von Max Frisch in seiner autobiographischen Erzählung *Montauk* zitierten Satz seiner Frau Marianne: »Ich habe nicht mit dir gelebt als literarisches Material, ich verbiete es, dass du über mich schreibst.«[60]

Dieser Satz kann als verdichteter Ausdruck der Opferperspektive gelesen werden. Dass er von Frisch, der in *Montauk* die Täterperspektive einnimmt, zitiert wird, markiert einen poetologischen Anspruch, der sich mit den Diskretionsproblemen autobiographischen Schreibens auseinandersetzt. Das Zitat ist performativ widersprüchlich, insofern die Forderung der Frau nicht erfüllt wurde, da man den Satz ja in einem veröffentlichten Buch lesen kann. Es handelt sich gleichermaßen um eine Thematisierung der ethischen Probleme, die mit dieser Art des Schreibens einhergehen, und um ein Bekenntnis zur ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹: Daniel Kehlmanns ironische Empfehlung, dass Schriftsteller keine netten Leute seien und man ihnen keinen Einlass in das eigene Leben ge-

all a writer has to work with is the material he has gathered as a result of his own endeavor and observations, and he cannot be denied the right to use it.« Vgl. Truman Capote: Music for Chameleons, New York 1980, S. 16-17.

58 J. Magenau: Martin Walser, S. 118.

59 Corinne Pulver: Karriere oder Die Liebe ist ein seltsam' Ding, München 1999, S. 162. Dort heißt es auch. »Ich kannte inzwischen die schamlose Beobachtungswut des Dichters, wenn es darum ging, Erfahrungen zu sammeln, die er später in seinen Romanen und Theaterstücken verwendete, man wusste bei ihm nie, wo die Grenzen zwischen echtem Gefühl und Sezierlust war […].«

60 M. Frisch: Montauk, S. 105.

währen sollte, findet hier seine literarische Entsprechung. Dabei drückt sich in den poetologischen Reflexionen, die sich durch *Montauk* ziehen, durchaus ein Problembewusstsein aus: »Er [Max Frisch, JF] möchte bloß erzählen (nicht ohne alle Rücksicht auf die Menschen, die er beim Namen nennt): sein Leben.«[61]

Dieser Anspruch auf Rücksichtnahme bezieht sich zunächst auf die Tatsache, dass es sich bei der Erzählung nicht um einen fiktionalen Text handelt. Der faktuale Geltungsanspruch wird mehrfach markiert und bezeichnet den wesentlichen Experimentcharakter des Buches: »Ich möchte erzählen können, ohne irgendetwas dabei zu erfinden. Eine einfältige Erzähler-Position.«[62] *Montauk* kann also nicht als Schlüsselliteratur gelesen werden, da nichts verschlüsselt wurde. Gerade deshalb muss der Text sich aber den gebotenen Regeln für faktuale Texte unterwerfen. So wird der Name eines alten Freundes und Förderers mit W. abgekürzt und die amerikanische Geliebte hinter dem Pseudonym Lynn verborgen. Diesen ostentativen Diskretionsstrategien stehen aber entsprechend offensichtliche Indiskretionen gegenüber: Nicht nur, was den zitierten Satz der Ehefrau angeht, sondern auch bezüglich konkreter biographischer Details: »Zwei Mal«, schreibt Frisch, »bin ich bei einer Geburt dabei gewesen; meine Frau hat es gewünscht. Darüber habe ich nie geschrieben. Meine Frau hat gewünscht, daß nicht darüber geschrieben werde.«[63] Auch an dieser Stelle wird die Bitte der Frau, nicht literarisiert zu werden, zitiert und dadurch abgeschlagen. Der Unwille des persönlichen Umfeldes, als Material der Kunst instrumentalisiert zu werden, wird in diesen lakonischen Kommentaren explizit in Szene gesetzt: einerseits als Einschränkung der schriftstellerischen Freiheit, andererseits als genuines moralisches Problem.

So gewinnt auch die beteuerte Faktualität des Textes ihre poetologische Funktion. Denn trotz seiner Nicht-Fiktionalität beansprucht *Montauk* Literarizität, die durch die Gattungsbezeichnung ›Erzählung‹ und die poetische Sprache klar markiert wird. Die Faktualität der Erzählung offenbart die geläufigen Diskretionsprobleme, die in fiktionalen Texten noch hinter der ästhetisch und ethisch widersprüchlichen Statussituation verschwinden. Anhand eines literarischen Textes, der nichts erfindet, können diese Konflikte kenntlich gemacht werden. Ein Autor wie Frisch, der für seine autobiographische Schreibweise bekannt ist, kann die moralische Ambivalenz seiner ästhetischen Strategien in einem faktualen Text transparent werden lassen – dass nämlich für fiktionale und faktuale Lite-

61 M. Frisch: Montauk, S. 155.
62 M. Frisch: Montauk, S. 82.
63 M. Frisch: Montauk, S. 108.

ratur ähnliche Diskretionsgebote bestehen. Dahinter kommt ein Konzept von Literatur zum Vorschein, das sich zur Inspiration durch lebensweltliches Material bekennt.

Dass diese rücksichtslose Materialsuche auch Gegenwehr provozieren kann, zeigt nicht nur die unwillige Reaktion von Frischs Ehefrau. Auch das Buch *Sturz durch alle Spiegel* (2009) von Ursula Priess, der Tochter Max Frischs, ist eine Auseinandersetzung mit den Unkosten, die den materialgewordenen Menschen aus dem Umfeld des Autors entstehen können. Die autobiographische Studie erinnert stark an die Schreibweise und Technik von *Montauk*; es handelt sich um eine Antwort auf dessen radikale Poetologie der Entblößung. Volker Weidermann schreibt in seiner Rezension für die *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* von den »Schrecken eines Lebens als literarisches Material«.[64] *Sturz durch alle Spiegel* erscheint als Opferbericht, als eine Studie über den Ausnahmezustand eines Lebens im Schatten drohender Literarisierung:

> Es ist ein Buch über die Macht und Gewalt der Fiktionen geworden, ein Buch über das Leben mit einem Schriftsteller, über die Machtlosigkeit der Beschriebenen, über die Kälte im Blick des Beschreibers, über das Gefangensein in einem Bild vor aller Welt. […] Keine Anklage, aber ein Bericht über das, was war. Und was das Beschriebenwerden anrichtet in einem Mädchen, in einer Tochter, im Leben einer Romanfigur.[65]

Auch hier wird die ›Kälte im Blick‹ des Schriftstellers als Bestandteil einer notwendigen *deformation professionelle* hervorgehoben. Es handelt sich demnach bei *Sturz durch alle Spiegel* um die illustrative Verdichtung einer Opferperspektive, die ihr irritierendes Potential vor allem daraus bezieht, dass man es mit der Tochter des Autors zu tun hat. Das konventionelle Gebot vorbehaltloser familiärer Wärme wird konfrontiert mit der emotionalen Distanz des Autors. Der Konflikt zweier Rollenmuster – Schriftsteller und Vater – erzeugt ein Spannungsverhältnis, das die besondere Narrativierbarkeit solcher Zusammenstöße erzeugt. Weidermanns Besprechung ist ein Beispiel dafür. Der moralisch fragwürdige Verwertungsdrang, der selbst vor Familienmitgliedern nicht haltmacht, gehört zu den geläufigen Erzählungen des biographistischen Diskurses. Legitimieren lassen sich diese Einblicke in das Familienleben eines Schriftstellers durch die Erkenntnisse, die man sich daraus sowohl in Bezug auf die Genese als auch für das poetologische Programm eines literarischen Wer-

64 Volker Weidermann: Das Krokodil und das Mädchen. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 7.6.2009.

65 V. Weidermann: Das Krokodil und das Mädchen.

kes verspricht. Die zahlreichen Besprechungen von *Sturz durch alle Spiegel* indizieren eine Faszination für die persönlichen Kämpfe, welche die Entstehung eines Buches begleitet haben.

Weidermann dramatisiert dieses eigentlich produktionsästhetische Problem, indem er es durch eine rezeptionstheoretische Frage erweitert. Es geht um einen Satz aus *Montauk*, in dem der Erzähler seinen fehlenden Enthusiasmus über die Geburt eines Kindes artikuliert: »Als jüngerer Mann habe ich mir Kinder nicht eigentlich gewünscht; die schlichte Nachricht, daß ein Kind gezeugt worden ist, hat mich gefreut: der Frau zuliebe.«[66] Weidermann findet diese Aussage (aus der Perspektive des betroffenen Kindes) regelrecht ›schockierend‹: »Wie viel Kälte ist in diesem Satz über sein erstes Kind. Was für ein Hammerschlag nach dem Doppelpunkt. Man kann nur ahnen, wie es ist, so etwas über sich zu lesen. Und es von aller Welt gelesen zu wissen.«[67] Das Irritationspotential dieses Satzes liegt einerseits in seinem konkreten Gehalt, der wahrgenommenen Kälte, und andererseits in der Tatsache, dass diese Einstellung im öffentlichen Forum der literarischen Erzählung kundgetan wurde. Die Betroffene wird also nicht nur mit der emotionalen Distanz ihres Vaters konfrontiert, sie muss es sich auch gefallen lassen, dass eine breite Leserschaft von diesem privaten Unglück erfährt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich das Interesse im literarischen Feld an den familiären Verstrickungen und Verletzungen, die mit der Genese literarischer Werke verbunden waren, erklären. Das Interesse an den persönlichen Kosten der Literatur kann als Mittel der Relevanzerzeugung gedeutet werden. Die Opfer, die gebracht werden mussten, damit das Werk entstehen konnte, werden als Beweise für die Qualität des Werkes starkgemacht. Zurückführen lässt sich diese Strategie wiederum auf das Konzept einer ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹, welche die ethischen Probleme, die mit der Verarbeitung realer Personen einhergehen, nicht nur in Kauf nimmt, sondern auch affirmiert, insofern sich der überlegene ›Realismus‹, die Welthaltigkeit und Ehrlichkeit eines Werkes, gerade durch die rücksichtslose Aneignung persönlicher Geschichten ausweist.[68] In diesem diskursiven Rahmen erscheinen die Betroffenen gleichsam als Märtyrer der Kunst. Weidermann stellt diese Denkfigur in den weiteren Kontext der Literaturgeschichte und verweist auf Thomas Mann, der als Paradigma des emotional distanzierten, allesverwertenden Schriftstellers eingeführt wird:

66 V. Weidermann: Das Krokodil und das Mädchen.
67 V. Weidermann: Das Krokodil und das Mädchen.
68 Vgl. Kap. 5.4.

> Das Leben mit einem Schriftsteller kann schrecklich sein. Die Kinder Thomas Manns haben immer wieder darüber berichtet. Über die Kälte des Blicks, die Kälte der Beschreibungen. Den Schock der Tagebücher des Vaters hat Golo Mann bis zum Ende seines Lebens nicht verwunden. Und Thomas Mann selbst hat das Motiv der Künstlerkälte in mehreren Romanen, der ›Lotte in Weimar‹ und dem ›Doktor Faustus‹, beschrieben. Ja, aber um wie viel größer ist das Problem bei einem so radikalen Ich- und Identitätsschriftsteller wie Max Frisch.[69]

Die geläufige Kälte des modernen Schriftstellers, die auch und gerade auf Familienmitglieder keine Rücksicht nimmt, hier verkörpert durch Thomas Mann, wird noch potenziert bei einem ›Ich- und Identitätsschriftsteller‹ wie Max Frisch. Gemeint ist die Tendenz Frischs, autobiographisch zu schreiben, ein Programm, das in *Montauk* radikalisiert wurde und das notwendigerweise Opfer erzeugen muss. Auch bei Weidermann findet sich die fatalistische Formel eines prädeterminierten Schreckens – als natürliche Begleiterscheinungen des Zusammenlebens mit einem Schriftsteller. Zwar wird der Schmerz, der dadurch für die Familienmitglieder entsteht, anerkannt, allerdings kann die Rücksichtslosigkeit, die diesen Schmerz verursacht hat, nicht rückhaltlos verurteilt werden, da sie überhaupt erst zu den großen Werken geführt hat.

Es ist dementsprechend kaum verwunderlich, dass Weidermann die Besprechung von *Sturz durch alle Spiegel* nutzt, um noch einmal auf den Skandal um Billers *Esra* und das Verbot des Buches einzugehen. Ein Buch wie *Montauk* dürfte heute nicht mehr erscheinen, da inzwischen die deutsche Justiz über den »angemessenen Realitätsgehalt von Romanen« entscheide.[70] Und dabei sei Frischs Erzählung viel radikaler als Billers Roman, der sich im Vergleich fast schon wie ein »Verhüllungsbuch« ausmachen würde. Die diagnostizierte Verschiebung der rechtlichen und ethischen Maßstäbe wird hier als Verlustgeschichte beschrieben. Der Einspruch einer betroffenen Person wie Ursula Priess, um deren Buch es immerhin geht, hätte heute dazu geführt, dass *Montauk* gar nicht hätte publiziert werden dürfen. Dass zeitgenössische Gerichte die Rechte der Betroffenen über die Rechte der Autoren stellen, wird so rückwirkend als dystopisches Verhinderungsszenario aufgebaut. Literaturgeschichte erscheint als Konfliktgeschichte, in der sich die moralisch fragwürdigen, aber ästhetisch ertragreichen Strategien der Autoren gegen die Versuche ihrer Opfer, diese Literatur zu verhindern, durchsetzen mussten.

69 V. Weidermann: Das Krokodil und das Mädchen.
70 V. Weidermann: Das Krokodil und das Mädchen.

Die Beschwerden der Betroffenen sind demgemäß in einen strategischen Widerspruch verstrickt: Einerseits soll ein Buch wie *Sturz durch alle Spiegel* auf die unterrepräsentierten Schäden der Literatur verweisen und als Gegennarrativ die verarbeiteten Personen von der Figur emanzipieren, zu der sie gemacht worden sind; andererseits verdanken diese Erzählungen ihr Entstehen und die Aufmerksamkeit, die ihnen zuteilwird, allein der Tatsache, dass sie von einer als schädlich empfundenen Verarbeitung handeln. Zudem treten die Beschwerdeführer immer schon in der undankbaren Rolle der potentiellen Verhinderer und Hemmer von literarischen Meisterwerken auf. Die Rücksicht, die eine Betroffene wie Priess einfordert, wird von der Zielgruppe ihres Buches – den Lesern Max Frischs – auch als mögliche Einschränkung der literarischen Gestaltungsfreiheit wahrgenommen.

Sturz durch alle Spiegel wurde nur deshalb weitläufig rezensiert, da die Autorin die Tochter des Autors Max Frischs ist. Gelesen wurde es von Anfang an als Paratext zu den Werken des Vaters, als Quelle für die persönlichen Konflikte und Kosten, die ein kanonisches Œuvre hervorbringen. Der Versuch, sich der Instrumentalisierung als Material entgegenzusetzen, wird also immer schon zu einem Teil der positiven Legendenbildung, da das diskursiv einflussreiche Bild des amoralischen Autors davon lebt, dass die Verstöße gegen geltende Moral im Dienste der Kunst heroisiert werden. *Sturz durch alle Spiegel* weist die geläufigen Komponenten der Beschwerde einer familiär Betroffenen auf. Priess beklagt die Instrumentalisierung als Material durch ihren Vater und beschreibt das Zusammenleben als einen Zustand ständiger Bedrohung.

Was hier zum Ausdruck kommt, ist die Angst davor, im Nachhinein herausfinden zu müssen, dass man nicht ›gemeint‹ war, sondern dass schon im Moment des scheinbar intimen Erlebens einer Zusammenkunft mit dem Vater die instrumentelle Vernunft des Schriftstellers auf Verwertbarkeit ausgerichtet war. Die Klage richtete sich gegen den Vorgang der Objektivierung, dagegen, zu einer Figur objektiviert zu werden – ein Vorgang, der nicht nur die Distanz von Schriftsteller und Tochter anzeigt, sondern auch die verarbeitete Person von sich selbst distanziert. Der Vater, schreibt Priess,

> ist immer auch eine schreibende und also öffentliche Figur; zwar, mag sein, liebt er dich und du ihn, fraglos, aber immer auch bist du ein/sein Objekt […], und wie er dich sieht, was er sieht und weitergibt, was er aus dir macht, darauf hast du keinen Einfluß. Die Ohnmacht, dann die Angst vor dieser Ohnmacht – denn wo du verhandelt wirst, hast du keinen Zutritt, und das Bild, das von dir entworfen

> oder eben festgeschrieben wird – du kannst es nicht mitbestimmen und korrigieren.[71]

Die Reaktion auf die Verarbeitung wird als Selbstgespräch einer Tochter inszeniert, die sich davon überzeugen möchte, dass ihr Vater sie liebt, während sie mit der Tatsache konfrontiert wird, sein Objekt zu sein. Die tastende syntaktische Struktur der Passage und die eingeschobenen Formeln der Selbstüberredung (›mag sein‹, ›fraglos‹) inszenieren diesen Aushandlungsprozess auch auf sprachlicher Ebene. Das extreme Entfremdungserlebnis, vom eigenen Vater zu einer Figur gemacht zu werden, die mehr oder weniger erkennbar einer Öffentlichkeit vorgestellt wird, zu der man selbst keinen Zugang hat, erscheint an dieser Stelle als Erfahrung äußerster Ohnmacht. Dem Bedürfnis, das eigene Bild in der Öffentlichkeit ›mitzubestimmen‹ oder zu ›korrigieren‹, anstatt fremdbestimmt ›entworfen‹ oder ›festgeschrieben‹ zu werden, entspringt wohl auch das agonale Motiv, ein eigenes Buch zu schreiben, in dem zum einen die eigene Version der Geschichte erzählt werden kann und zum anderen der »Schrecken eines Lebens als literarisches Material« evoziert wird.[72]

71 Ursula Priess: Sturz durch alle Spiegel. Eine Bestandsaufnahme, Zürich 2009, S. 88.

72 Das Buch bezeichnet also auch einen Fall literarischer Agonalität, vgl. Kap. 7. Auf diesen Umstand hat auch Ursula März in ihrer Besprechung hingewiesen. Für sie ist *Sturz durch alle Spiegel* allerdings ein problematisches Buch, »ein beklemmendes Beispiel ödipaler Mimikry«, dessen Wert sich in seiner Funktion als Racheakt und Gegeninstrumentalisierung erschöpft: »So bleibt bei diesem Sturz durch alle Spiegel der ungute Eindruck, hier würde reales, eine prominente Person betreffendes Material in ein Projekt undeutlicher Wahrheitserfindung eingespannt, die sich gleichzeitig als unbedingte Wahrheitsfindung ausgibt. Er, Frisch, lässt die Erzählerin uns zwischen den Zeilen wissen, hat das ja auch getan, in all seinen Büchern, er hat sich als Erster der Instrumentalisierung schuldig gemacht. Nur tragen Racheakte die Literatur nicht allzu weit.« Vgl. Ursula März: Liebe nach dem Tod. In: Die Zeit vom 18.6.2009. Die ethischen Probleme der literarischen Auseinandersetzung mit Nahestehenden betrifft im Fall Max Frischs auch seine ehemalige Partnerin Ingeborg Bachmann. Konstanze Fliedl zitiert eine literarisierte Version der Bestürzung über die Entdeckung, in einem Roman zur Figur gemacht zu werden. Vgl. Konstanze Fliedl: Deutung und Diskretion im Fall Bachmann-Frisch. In: Revista de Filología Alemana 10 (2002), S. 55-70, hier 67: »Gegen die literarische Verwertung eines Menschen hat Ingeborg Bachmann nämlich die vehementeste Anklage geschrieben, die sich denken läßt. Der betreffende Text heißt ›Die gestohlenen Jahre‹ und wurde posthum als Teil des Fragments ›Requiem für Fanny Goldmann‹ veröffentlicht: ›Das Buch handelte von ihr, so sagte sie sich, er hatte sie zwei Jahre gekannt und dann nicht mehr, und es han-

Priess erzählt beispielsweise, wie das gemeinsame Leben durch die ständige Furcht, im nächsten Buch des Vaters aufzutauchen, vergiftet wurde: »Angst schwang immer auch mit, zunehmend bei jedem Buch, Angst vor Verletzung (wenn auch andere ganz andere Blessuren erhalten haben!), Angst vor Enttäuschung, Zurückweisung, Distanzierung …«[73] Diese Angst gehört zu den wiederkehrenden Topoi familiärer Opfererzählungen. So findet sich in den Memoiren des Sohns Saul Bellows, Greg Bellow, eine ähnliche Passage. In *Saul Bellow's Heart* (2013) schreibt er von einer ständigen Furcht davor, in den Romanen seines Vaters aufzutauchen: »And I will confess to breathing easier after finishing each novel without, as far as I know, being the object of his scorn.«[74]

Auch im Fall Greg Bellows zeigte sich, dass ein öffentliches Interesse an den Abrechnungen der Kinder von Autoren mit ihren Eltern vor allem darauf abzielt, die Konflikte hinter den Werken der berühmten Eltern aufzuschlüsseln und so diesen Werken größere Relevanz zuzusprechen. Zudem wurde auch in diesem Fall die Legendenbildung um die amoralischen Autoren vorangetrieben. James Wood schreibt in einer Rezension für den *New Yorker*, die den Titel »Sins of the Father« trägt: »Can a man or a woman fulfill a sacred devotion to thought, or music, or art, or literature, while fulfilling a proper devotion to spouse or children? The novel may be the family's ideal almanac, but only a handful of the great novelists of either gender had a successful family life.«[75] Die Verpflichtungen gegenüber der Familie als Elternteil oder Ehegatte werden auch hier gegen die Verpflichtungen gegenüber der Literatur ausgespielt, wobei bereits zu Beginn eine Hierarchisierung vorgenommen wird: Der ›heiligen Hingabe‹ (»sacred devotion«) an die Kunst wird die nur ›angemessene‹ oder ›korrekte‹ Hingabe (»proper devotion«) an die Familie gegenübergestellt. Bei Wood findet sich ebenfalls eine Evokation des Bildes von der

delte aber von ihr. […] Nur sah ihr Leben hier ganz anders aus […], und sie war beraubt, ausgeraubt mit allen ihren Sätzen aus 700 Nächten und Tagen, […] wo war ihr Leben, hier war es […], ja, es heißt ausgeschlachtet, so heißt es, sie hatte das einmal gehört, er hatte sie ausgeweidet, hatte aus ihr Blutwurst und Braten und alles gemacht, er hatte sie geschlachtet, sie war geschlachtet auf 386 Seiten in einem Buch […], diese Schande, daß sie hier geschlachtet, gekocht und geräuchert worden war wie ein Schwein.‹« Zum Verhältnis von Bachmann und Frisch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive vgl. auch Monika Albrecht: Die andere Seite. Zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns ›Todesarten‹, Würzburg 1989.

73 U. Priess: Sturz durch alle Spiegel, S. 87.

74 Greg Bellow: Saul Bellow's Heart. A Son's Memoir, London 2013, S. 174.

75 James Wood: Sins of the Father. In: The New Yorker vom 22.7.2013.

notwendigen zwischenmenschlichen Kälte des Schriftstellers. Allerdings wird die Figur noch erweitert durch den Verweis darauf, dass gerade die Tatsache, dass der moderne Roman die Gattung darstellt, in der Familie am besten verhandelt werden kann (»family's ideal almanac«), dazu führt, dass die Autoren dieser Romane unfähig waren, ein normales Familienleben zu führen:

> Perhaps the storyteller is especially ill suited for happy family life. For even as the fiction writer tells humane stories about behavior and motive and family relations – what one might think of as a sympathetic skill – so he or she is also a little like the proverbial choirboy at the funeral: coldly observing, carefully pillaging, rearranging, impersonating, and re-voicing the very material that constitutes ›family.‹[76]

Es zeigt sich, dass der Diskurs um die Opfer der Literatur eine eigene Topik und eine eigene Bildsprache entwickelt hat. Auch bei Wood finden sich die entsprechenden Verweise auf die Kälte des Blick, die Instrumentalisierung des persönlichen Umfelds als Material, die Tätigkeit des objektivierenden Verarbeitens. Der Autor plündert, rearrangiert und imitiert. Ähnliche Vergleiche finden sich bei Hauptmann (›Lumpensammler‹) oder Wallace, wo der Autor als Raubtier und Gaffer beschrieben wird. Bei Wood wiederum erscheint er als Chorknabe auf einer Beerdigung.

Problematisch bleibt die Frage, wie sich das Interesse des literarischen Feldes an diesen familiären Verwerfungen legitimieren lässt. Tim Parks, selbst Verfasser mehrerer Romane, widmet dieser Frage einen Essay mit dem Titel *To Tell and Not To Tell*: »Is information like this ever more than gossip? Can we learn anything about literature by reflecting on the responses of the writer's family and loved ones?«[77] Parks ruft, anhand zahlreicher Beispiele, die Bestandteile der Figur des kalten, sein Umfeld instrumentalisierenden Autors auf und verteidigt dieses Interesse gegen die Geringschätzung professioneller Leser. Es sei, wie er ironisch anmerkt, unter der Würde von »serious critics«, Akademikern also, sich mit diesem Thema zu beschäftigen: »the book must be read on its own terms without the distractions of biography.« Allerdings sei es für ›normale‹ Leser und einige Rezensenten (»ordinary readers and some reviewers«) schwer, nicht über die Spannung zwischen dem Leben des Schriftstellers und der Art, wie dieses Leben in den Texten verarbeitet werde, nachzudenken.

76 J. Wood: Sins of the Father.

77 Tim Parks: To Tell and Not To Tell. Internetseite des New York Review of Books am 3.3.2014. Unter: http://www.nybooks.com/daily/2014/03/03/tell-and-not-tell.

Parks nimmt zunächst eine Verteidigung des Biographismus vor, der an den Konflikten interessiert ist, die bei der Verarbeitung realer Personen entstanden sind. Er ruft anekdotische Evidenzen auf, um die Berechtigung dieser Neugier zu belegen. So hätte ein Rezensent einer seiner Romane darauf hingewiesen, dass die Nahestehenden des Autor Parks (»Parks's nearest and dearest«) dessen Publikationen mit steigender Beklommenheit erwarten müssten (»must await each of his publications with growing trepidation«) – eine Aussage, die Parks für gerechtfertigt hält, da sie auf ein Interesse an der Genese des Werkes hindeutet: »The story on the page hints at a life story beyond.«[78] Diese Fragen weisen über reine biographistische Neugierde hinaus, insofern als sie auch die Qualität des Werkes betreffen. Verdankt sich, fragt Parks, die Energie einer Erzählung nicht gerade der Spannung zwischen dem, was enthüllt werden darf und dem, was hinter der Fiktion verborgen bleiben muss? Zwischenmenschliche Beziehungen als einer der grundsätzlichsten Materialspender moderner Literatur beruhten in der Realität oftmals auf Tabus, auf nicht Thematisiertem und Unausgesprochenem – Material also für ehrliche literarische Explorationen, die ihre Energie daraus beziehen würden, dass sie als Vehikel für diese unausgesprochenen Konflikte dienen können:

> Does the energy and urgency of the narrative actually depend on the author's breaking or perhaps not quite breaking a taboo? Or rather, is the author finding in fiction a way to smuggle a message through the taboo, while leaving it officially intact? Ultimately one might see a great deal of literature as the happy byproduct of a chronic communication problem.[79]

Die Fragen nach den persönlichen Konflikten, die in den literarischen Werken ausgefochten wurden, erscheinen also durchaus gerechtfertigt. Parks stellt diese Informationen in Analogie zu Kontextinformationen, mit denen die ›serious critics‹ kein Problem hätten. So wie es erlaubt sei, nach den soziokulturellen Rahmenbedingungen zu fragen, in denen ein Werk entstanden ist, sollte es auch erlaubt sein, nach den familiären Rahmenbedingungen zu fragen, die den Text beeinflusst haben.

Parks' Verteidigung des Biographismus gegen diejenigen, die er abschätzig »serious critics« nennt, besitzt eine anti-akademische Stoßrichtung, die sich meine Arbeit keinesfalls zu eigen machen möchte. Auch wenn das Biographismus-Verdikt oftmals dogmatische Züge trägt, gibt es

78 T. Parks: To Tell and Not To Tell.
79 T. Parks: To Tell and Not To Tell.

nach wie vor gute – vor allem heuristische – Gründe, daran festzuhalten, dass sich die klassische Interpretation eines literarischen Werkes nicht zu sehr auf die Lebensgeschichte des Autors beziehen sollte. Der Verzicht auf diese Informationen muss nur dort aufgegeben werden, wo die Entschlüsselung von Realien als Teil der Wirkungsabsicht eines Textes diagnostiziert werden kann. Parks' Polemik erscheint in diesem Zusammenhang vor allem als repräsentatives Beispiel für ein diskursives Phänomen bedeutsam: dass das feuilletonistische Interesse an den Opfern der Literatur existiert und dass dieses Interesse gerechtfertigt werden muss. Die Funktion dieses Interesses erklärt sich, wie am Beispiel von Weidermanns Rezension von *Sturz durch alle Spiegel* augenfällig wurde, aus einem Bedürfnis nach Relevanzerzeugung für die Werke und der Dramatisierung der Genese. Es handelt sich, wie bereits anhand der enthusiastischen Rezeption von Schlüsselromanskandalen gezeigt wurde, um feuilletonistische Geschichten, die sich gut erzählen lassen.

* * *

Dass das geläufige Narrativ des kalten Autors und seiner notwendigen Opfer auch ein eigenes Ensemble an Klischees erzeugen kann, soll abschließend anhand einer humoristischen Auseinandersetzung gezeigt werden. In *Small World,* einer Satire des Autors David Lodge auf den literaturwissenschaftlichen Betrieb, wird der amerikanische Literaturprofessor Morris Zapp Opfer eines Verführungsversuchs seiner italienischen Kollegin Fulvia Morgana. Schnell erweist sich die erotische Faszination Fulvias als Resultat der Lektüre eines Schlüsselromans, den Zapps Frau über das gemeinsame Eheleben verfasst hat – ein Roman, den Zapp als indiskrete Abrechnung verstehen muss, immerhin wird die angeblich imponierende Größe seines Geschlechtsteils thematisiert.

> She [Fulvia, JF] stood very close to him and rubbed the back of her free hand over his crotch.
> ›Is it really twenty-five centimeters?‹ she murmured.
> ›What gives you that idea?‹ he said hoarsely.
> ›Your wife's book …‹
> ›You don't want to believe everything you read in books, Fulvia,‹ said Morris, grabbing the glass of cognac and draining it in a single gulp. He coughed and his eyes filled with tears. ›A professional critic like you should know better than that. Novelists exaggerate.‹[80]

80 David Lodge: The Campus Trilogy, New York 2011, S. 360.

Zapps empörter Hinweis darauf, dass sich seine Kollegin als professionelle Leserin nicht biographistischen Kurzschlüssen hingeben sollte, wird von der Verführerin übergangen, welche die Diskrepanz zwischen Fiktion und inspirierender Realität selbst vermessen möchte. Zapps Rückzugsversuche lesen sich wie die hilflose Abwehr eines Vertreters des Biographismus-Verdikts gegen die neugierige Entschlüsselungssucht. Ein Griff in sein üppiges Brusthaar beweist für Fulvia Morgana eine Überschneidung mit dem, was sie im Buch gelesen hat – Evidenz für die Wahrheit der dargestellten Details. Auch das versucht Zapp abzuwehren: »›I'm not saying the book is entirely fictitious,‹ said Morris. ›Some of the minor details are taken from life –‹«[81]

Seine erfolglose Strategie, die Verführung durch fiktionstheoretische Bedenken abzuwehren, geht in die paradigmatische Beschwerde eines Verarbeitungsopfers über. Manche äußeren Details seien korrekt übernommen worden, alles andere, insbesondere seine angeblichen sadomasochistischen Bedürfnisse seien reine Erfindung, Teil eines Verleumdungsversuches. Morgana allerdings, erotisch affiziert durch die entschlüsselnde Lektüre des Buches, möchte sich damit nicht zufriedengeben: »›I don't believe you, Morris.‹« Ein Vorwurf, auf den Zapp damit reagiert, dass er mit mäßigem Erfolg das Konzept des amoralischen Autors aktiviert: »›Novelists are terrible liars. They make things up. They change things around. Black becomes white, white black. They are totally unethical beings. Ouch!‹ Fulvia had nibbled his earlobe hard enough to draw blood.«[82] Als es dann zur Entkleidung kommt, nimmt Morgana den erhofften Abgleich vor: »›I think your wife exaggerated just a *leetle*, Morris,‹« kommentiert sie die Begegnung mit dem realen Vorbild der Fiktion, eine Feststellung, die Zapp mit dem lakonischen Satz kommentiert: »›Ars longa, in life shorter.‹«[83]

Die Szene gewinnt ihre Komik dadurch, dass die ethischen und fiktionstheoretischen Probleme ins Erotische verschoben werden, und dadurch, dass es sich bei den Protagonisten um Literaturwissenschaftler handelt. Die Leserin, die zwischen literarischer Erfindung und Realität nicht unterscheiden kann (und möchte), stellt dem Opfer der Verschlüsselung als voyeuristische Verführerin nach. So lässt sich die Szene einerseits als Parodie auf umstandslos referenzialisierende Lektüren lesen, die für die Opfer bedeuten, dass sie nur vor dem Hintergrund der fiktionalen Verarbeitung wahrgenommen werden. Andererseits werden auch die

81 D. Lodge: The Campus Trilogy, S. 360.
82 D. Lodge: The Campus Trilogy, S. 361.
83 D. Lodge: The Campus Trilogy, S. 363.

hilflosen Abwehrversuche Zapps als Verkörperung eines dogmatischen Anti-Biographismus aufs Korn genommen. Denn die fiktionale Verarbeitung erweist sich schlussendlich als nur ein wenig übertrieben. Das oft als existentielle Bedrohung dramatisierte emotionale Verhältnis von Schriftsteller und Vorbild, von Täter und Opfer der Verarbeitung, wird als erotische Farce erzählt und damit der Lächerlichkeit preisgegeben.

Eine ähnliche Szene in *Small World* verschiebt das geläufige Konzept einer heroisierten *deformation professionelle* von Schriftstellern ebenfalls in den Bereich des Erotischen. Es handelt sich um einen Auftritt der Ex-Frau Zapps, Désirée, der Verfasserin des verfänglichen Schlüsselromans. Diese trifft auf einer Tagung den Schriftsteller Ronald Frobisher. Man kommt sich näher und die beiden ziehen sich in ein Hotelzimmer zurück. Allerdings scheint die erotische Zusammenkunft durch ein unausgesprochenes Misstrauen gehemmt. Diese Hemmungen werden durch das stammelnde Ansetzen zu einer Erklärung auf beiden Seiten in Szene gesetzt; bis sich schließlich herausstellt, was die beiden davon abhält, miteinander zu schlafen:

> ›I mean,‹ says Désirée. ›I've never done it with a writer before.‹
> ›Exactly!‹
> ›And what I'm trying to say is …‹
> ›That you don't want to read about it in a novel one of these days? Or see it on television.‹
> ›How did you guess?‹
> ›I had the same thought.‹
> Désirée claps her hands. ›So we can agree that neither of us will use this as material? Whether it's good or bad?‹
> ›Absolutely. Scout's honour.‹
> ›Then let's fuck, Ronald,‹ says Désirée, rolling on top of him.[84]

Das gegenseitige Misstrauen der beiden Schriftsteller, als Material instrumentalisiert zu werden, erweist sich als Grund für die anfänglichen Hemmungen. Als professionelle Autoren sind Ronald und Désirée eingeweiht in die Gefahren einer intimen Beziehung mit Vertretern dieses Berufsstandes. Erst das gegenseitige Versprechen, sich nicht zu literarisieren, lässt sie die Hemmungen überwinden. Die Satire bezieht sich auf das Konzept des allesverarbeitenden Schriftstellers, der selbst vor erotischen Erfahrungen nicht haltmachen kann und so in einer Situation, in der er selbst droht als Vorbild einer literarischen Verarbeitung zu enden, auf eine vertragliche Absicherung bestehen muss. Das Wissen um die eigene

84 D. Lodge: The Campus Trilogy, S. 468f.

amoralische Haltung führt also zu einer entsprechenden berufsbedingten Paranoia im Umgang mit Kollegen.

6.2 Eigentumsrecht und Autorisierung: Das Problem der narrativen Enteignung

Zu den Bestandteilen des Konzepts eines amoralischen Autors, der aus der distanzierten Perspektive des emotional Unbeteiligten seine Mitmenschen nach ihrer literarischen Verwertbarkeit beurteilt – und dabei selbst vor seinem familiären und intimen Umfeld keinen Halt macht –, gehört auch der Vorwurf, der Autor sei ein Dieb, der sich Geschichten aneignet, die ihm nicht gehören. Greg Bellows Klage über die unverfrorenen Beutezüge seines Vaters sind repräsentativ für diesen Vorwurf. Saul Bellow habe, klagt sein Sohn, die Grenze zwischen Fiktionalität und Faktualität immer wieder überschritten und sich freizügig fremde Lebensgeschichten angeeignet:

> Such literary license can and often does bleed into blatant thievery. And stealing someone's personhood is not a victimless crime. To the contrary, it is a crime whose victims simply have no voice. It is not – as I recently heard Benjamin Taylor, editor of my father's recently published letters, assert – an honor to be immortalized in a great work of art.[85]

Ein grundsätzliches ethisches Problem der literarischen Verarbeitung einer realen Person in einem fiktionalen Text ist damit angesprochen. Wo die Verarbeitung dazu führt, dass sich die Vorbilder in den Figuren wiedererkennen können, liegt der Vorwurf nahe, der Autor habe einem Menschen seine Identität gestohlen (»stealing someone's personhood«). Dieses Vergehen ist, folgt man Greg Bellow, schon deshalb nicht harmlos, da die Opfer keine eigene Stimme besitzen, um sich gegen diese Aneignung ihrer Identität zur Wehr zu setzen.

Ein ähnliches Problem diagnostiziert Rhys W. Williams in seinem Aufsatz »Andersch und Sebald. Die Dekonstruktion einer Dekonstruktion« in Bezug auf das literarische Schaffen W.G. Sebalds. Die Polemik gegen Alfred Andersch, dem Sebald vorgeworfen hatte, sich auf unangemessene Weise an fremden Geschichten und Stoffen zu bedienen, falle nämlich in gewisser Hinsicht auf Sebald zurück.[86] Dieser erweise sich ebenfalls als

85 G. Bellow: Saul Bellow's Heart, S. 174.

86 Zur Kontroverse um Sebalds Polemik gegen Andersch vgl. Alexander Ritter: Eine Skandalinszenierung ohne Skandalfolge. Zur Kontroverse um Alfred

skrupelloser und geschickter Dieb fremder Identitäten: »Seine ständige Suche nach Authentizität«, schreibt Williams, »führte ihn dazu, das Leben von anderen für seine literarischen Zwecke auszubeuten und eine Art ›Identitätsraub‹ zu verüben«.[87]

Als Beispiel für einen solchen Raub nennt Williams die Figur des Malers Max Aurach in *Die Ausgewanderten*, in der sich der Londoner Künstler Frank Auerbach wiedererkennen musste – vor allem auch, da Sebald in der deutschen Ausgabe des Bandes einige Bilder Auerbachs reproduzierte.[88] Erst der Einspruch des Künstlers führte dazu, dass Sebald in der englischen Ausgabe die Bilder entfernte und die Figur in Max Ferber umbenannte. Williams unterstellt dem Autor fehlendes Problembewusstsein. Sebald habe auf seiner ›ständigen Suche‹ nach Lebensnähe und Authentizität die ethischen Probleme, die mit dieser Suche einhergehen, ausgeblendet: »Ohne Auerbachs Einwände wäre Sebald wohl nie auf die Idee gekommen, dass jemand an der Verwendung seiner Lebensgeschichte für literarische Zwecke Anstoß nehmen könne.«[89]

Bedeutsam erscheint in diesem Zusammenhang, dass Sebald auf die Einwände Auerbachs mit zusätzlicher Fiktionalisierung reagierte. Die narrativen Elemente, die zu einer Wiedererkennbarkeit des realen Vorbilds führen mussten, wurden gestrichen (die Abbildungen) oder abgeändert (aus Max Aurach wurde Max Ferber), um so die Gefahr der Referenzialisierbarkeit zu verringern. Allerdings stellt sich die Frage, warum Sebald diese Diskretionsstrategien nicht schon in der deutschen Ausgabe von *Die Ausgewanderten* zur Anwendung gebracht hatte. Immerhin ist die ursprüngliche Darstellung durch die Namensähnlichkeit und die Reproduktion realer Bilder stark auf Wiedererkennbarkeit angelegt.

Dahinter gibt sich ein poetologisches Programm zu erkennen, das sich nicht nur auf eine initiale Inspiration durch reale Geschichten für eine

Andersch in den neunziger Jahren. In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, hg. von Stefan Neuhaus und Johannes Holzner, Göttingen 2007, S. 469-479.

87 Rhys W. Williams: Andersch und Sebald. Die Dekonstruktion einer Dekonstruktion. In: Alfred Andersch ›Revisited‹. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte, hg. von Jörg Döring und Markus Joch, Berlin/Boston 2011, S. 317-330, hier S. 327. Zur Auseinandersetzung zwischen Sebald und Auerbach vgl. zudem Irene Heidelberger-Leonard: Zwischen Aneignung und Restitution. Die Beschreibung des Unglücks von W.G. Sebald. Versuch einer Annäherung. In: W.G. Sebald. Intertextualität und Topographie, hg. von ders. und Mireille Tabah, Berlin/Münster 2008, S. 9-24.

88 R.W. Williams: Andersch und Sebald, S. 327.

89 R.W. Williams: Andersch und Sebald, S. 327.

fiktive Handlung beruft; diese realen Hintergründe sollen auch die Rezeption bestimmen – eine partiell faktuale Lesart wird eingefordert. Erst vor dem Hintergrund dieses Programms wird auch der ›Identitätsraub‹ als moralische Begleiterscheinung plausibel. Der Text verlangt danach, dass die Figur Max Aurach zumindest teilweise als die Person Frank Auerbach gelesen wird, beansprucht aber (durch die Namensänderung) auch die Lizenzen der Fiktionalität. Es handelt sich also nicht um *Verarbeitung*, sondern um *Verschlüsselung*. Die Wiedererkennbarkeit der Person hinter der Figur ist Teil der Wirkungsabsicht des Romans.

Die Vorwürfe gegen Saul Bellow und W.G. Sebald können als Beispiele in die Analyse eines grundsätzlichen ethischen Problems einführen, welches den Diskurs um Schlüsselromane maßgeblich mitbestimmt – dem Problem der *narrativen Enteignung*. Es scheint in Bezug auf persönliche Geschichten ein diskursives *Eigentumsrecht* zu existieren, dessen Grundsätze durch die literarische Verarbeitung verletzt werden können. Diese Verletzung liegt darin, dass der Autor sich einer persönlichen Geschichte annimmt, zu deren Erzählung er nicht *autorisiert* ist. Zwei Fragen, die diese Konfliktsituation abbilden, sind: Wem gehört eine Geschichte (*Eigentumsrecht*)? Und wer darf sie erzählen (*Autorisierung*)? Die Autoren berufen sich in Fällen, in denen diese Fragen zu Streitfragen werden, auf die literarisierende oder fiktionalisierende Anverwandlung des Realen, die es ihnen erlaubt, die geltenden Eigentumsrechte zu umgehen. Die Betroffenen dagegen verweisen auf die Residuen des Realen in der fiktionalen Darstellung, die eine Wiedererkennbarkeit möglich machen und dadurch ihr Recht, über die eigene Geschichte zu verfügen, verletzen.

Es soll an dieser Stelle nicht darum gehen, die rechtlichen Probleme, die im Fall von Schlüsselromanereignissen auftreten, noch einmal zu rekapitulieren. Diesen Problemen widmet sich eine umfangreiche juristische Debatte, in der vor allem anhand des *Esra*-Prozesses die Aushandlungsschwierigkeiten zwischen Persönlichkeitsschutz und Kunstfreiheit verhandelt werden. Das Konzept einer *narrativen Enteignung* soll stattdessen im Folgenden als primär literaturtheoretisches Problem thematisiert werden. Die ethischen Probleme, die mit der aneignenden Literarisierung einer realen Person verbunden sind, können zwar zu rechtlichen Auseinandersetzungen führen – es handelt sich aber um die äußerste Eskalation des grundsätzlichen Konflikts.

Fälle, in denen ein Prozess gegen die Autoren angestrengt wurde, können einerseits dazu beitragen, der Essenz des literaturtheoretischen Problems näher zu kommen; andererseits wird die Diskussion in solchen Situationen in eine literaturfremde Diskussion übersetzt, die schon auf-

grund ihres Erkenntnisinteresses (Recht oder Unrecht) auf eine gewisse Vereinfachung angewiesen ist. Ein Vorteil von juristischen Auseinandersetzungen ist allerdings, dass sie öffentliche Kontroversen um die ethischen Probleme der literarischen Verarbeitung initiieren – Prozesse und Skandale haben Diskussionen zur Folge, aus denen sich ein repräsentatives Bild der herrschenden Meinungen ableiten lässt. Allerdings führen diese Kontroversen auch zu einer Komplexitätsreduktion, die weniger aufmerksamkeitsheischende Fälle und Probleme marginalisiert.

Auffällig ist zunächst, dass der literarische Diskurs um Verletzungen eines narrativen Eigentumsrechtes zahlreiche Verknüpfungen zum juristischen Diskurs des Persönlichkeitsrechtes aufweist, gerade, was die metaphorische Einkleidung angeht. Wenn Greg Bellow von ›Diebstahl‹ (»thievery«) schreibt oder Rhys W. William von ›Identitätsraub‹, dann handelt es sich um Metaphern aus dem Bereich des Juristischen, der aufgrund institutionell sanktionierter Bestimmungen den Schutz vor unangemessener Darstellung der eigenen Person regelt. Dazu gehören das Recht auf Privat- und Intimsphäre, das Recht am eigenen Wort, der Schutz vor Entstellung und Unterschiebung oder das Recht am eigenen Bild.[90]

Dieser Diskurs findet eine sichtbare Manifestation in den Kontroversen um die Rechte und Pflichten der Medien, insbesondere der Boulevardpresse. Auseinandersetzungen darüber, was in welchem Umfang aus dem Leben von Prominenten berichtet werden darf, bezeichnen wichtige diskursive Kampfplätze, auf denen die Frage verhandelt wird, welche Informationen dem Bereich angemessener, weil gesellschaftlich relevanter Informationen zuzurechnen sind und welche Informationen als Teil der Privat- oder Intimsphäre einen besonderen Schutz genießen.[91]

Die Verletzungserfahrungen, die durch die literarische Verarbeitung in einem Roman ausgelöst werden können, gestalten sich allerdings komplexer als die destruktiven Folgen einer boulevardesken Bloßstellung. Die fiktionstheoretische Konfliktsituation impliziert besondere Arten der Verletzung und besondere Arten der Verteidigung, die sich in Bezug auf die faktuale Berichterstattung ausschließen. Der Streit bewegt sich

90 Zum juristischen Hintergrund vgl. Martin Löhnig und Dieter Schwab: Einführung in das Zivilrecht. Mit BGB – Allgemeiner Teil, Schuldrecht Allgemeiner Teil, Kauf- und Deliktsrecht, Heidelberg [19]2012, S. 145-160; vgl. zudem das Handbuch des Persönlichkeitsrechts, hg. von Horst-Peter Götting, Christian Schertz, Walter Seitz et al., bearb. von Bernhard von Becker et al., München 2008.

91 Vgl. Nina Fechner: Wahrung der Intimität? Grenzen des Persönlichkeitsschutzes von Prominenten, Frankfurt a.M. 2010.

also weniger zwischen den Polen ›öffentlich relevant‹ und ›schützenswert privat‹, sondern vielmehr zwischen angemessener *Anverwandlung* und moralisch fragwürdiger *Enteignung*. Die narrativen Möglichkeiten fiktionaler Erzählungen werden als besonders irritierende Persönlichkeitsrechtsverletzungen inszeniert.

An einem Beispiel lässt sich illustrieren, wie die Frage nach dem Eigentumsrecht an der eigenen Biographie und das Problem der narrativen Enteignung in der Literaturberichterstattung verhandelt wird. Im Juni 2002 veröffentlichte die *Zeit* einen Artikel: »Schreibvorlage. Ich war Walsers Susi«. Der Autor, Ulrich Stock, beschreibt einen Besuch bei der 71 Jahre alten Ursula Krüll, die darüber berichtet, wie sie zur Vorlage für die Figur der Susi Gern in Walsers 2001 erschienenem Roman *Der Lebenslauf der Liebe* wurde. Stocks Bericht ist als Burleske um den Emanzipationsversuch einer Frau gestaltet, die sich von der Verarbeitung durch den erzählerisch überlegenen Autor befreien möchte. Eine Transformation der fiktiven Figur Susi in die reale Person Ursula Krüll wird schon zu Beginn des Artikels in Szene gesetzt. Stock enthüllt das reale Vorbild der fiktiven Figur und lässt dieses Vorbild dann körperlich in Erscheinung treten: »Was die Kritik damals nicht wissen konnte: Walser hat seine Heldin nicht erfunden. Die Frau, die Susi wurde, existiert. Und jetzt spricht sie. Eine Romanfigur verlässt ihren Text und geht zur Tür, denn es hat geklingelt.«[92]

Das Verhältnis von Vorbild und Figur wird auf ironische Art vereinfacht, um den komischen Konflikt zwischen Walser und Krüll stärker zu dramatisieren. Denn die Figur des Romans hat aus dieser Perspektive kein literarisches Eigenleben, da sie nicht ›erfunden‹ wurde. Sie kann also auch den Text verlassen und sich zu erkennen geben. Der fiktive Name Susi erscheint nicht als Fiktionssignal, das dem Text die Lizenzen der Fiktionalität gewähren soll, sondern allein als Deckname, der die Identität der Person, um die es wirklich geht, verschleiert. Unmittelbare Evidenz für diese Lesart findet Stock bei seinem Besuch in den Ähnlichkeiten, die sich zwischen Figur und Vorbild feststellen lassen. Der faktuale Status des Romans wird durch das inszenierte Wiedererkennen (mit Belegstellen) bewiesen:

> Wer die 71-jährige Ursula Krüll in ihrer winzigen Wohnung besucht, fühlt sich nicht fremd; ihr Vorleben und ihre Vorlieben sind bei Walser ja ausführlich beschrieben. Das golden gerahmte Bild der Marilyn

92 Ulrich Stock: Schreibvorlage: Ich war Walsers Susi. In: Die Zeit 13.6.2002; der Fall wird auch in J. Magenau: Martin Walser, S. 510-517 geschildert.

> Monroe (S. 71), die Hintergrundmusik von Frank Sinatra (S. 38), der bordeauxrote Porsche (S. 184 – seit dem Bankrott nur noch als Foto), die kranken Katzen Jeannie und Domino (S. 9), das raumfüllende Bett (S. 473), die kunstvoll verzierten Fingernägel (S. 99) [...].[93]

Die geläufige Konfliktsituation ist damit aufgerufen: Ein Autor hat sich für seine Erzählung vom Privatleben einer realen Person inspirieren lassen, und zwar auf eine Art, die es möglich macht, das Vorbild wiederzuerkennen. Auch andere Bestandteile des geläufigen Opfernarrativs sind vorhanden: Die Klage über eine verzerrende Darstellung und die Enttäuschung über den Vertrauensbruch einer Person, mit der man in einem persönlichen Verhältnis stand. Seit 15 Jahren, berichtet Stock, kenne Krüll Martin Walser und es sei immer ein harmonisches Verhältnis gewesen. »Aber nun sei das Verhältnis entzwei. Im Roman sei sie die Dummesuse, die wolle sie nicht länger sein [...].«[94]

Diese topische Konfliktsituation wird allerdings dadurch verkompliziert, dass die Verarbeitung der Person Ursula Krüll zunächst auf einer Kooperation mit dem Autor beruhte. Krüll hatte Walser, dem bekannten Autor, ihre Lebensgeschichte als literarischen Stoff nämlich angeboten, als eigene literarische Versuche sich als unbefriedigend erwiesen:

> Und dann hab ich gedacht, ich kann ja niemals ein Buch schreiben, und dann hab ich gedacht: der Herr Walser! Ich hatte ja jetzt seine Nummer. Und dann hab ich ihn angerufen, ob der nicht ein Buch über mich schreiben wollte![95]

Es handelte sich also um den Fall einer literarischen Autorisierung. Krüll gibt den Stoff ihrer Lebensgeschichte, die sie für erzählenswert hält, an den Autor ab. Die Transaktion beruht auf einer Güter- und Arbeitsteilung: Die biographischen Fakten, die Krüll durch ihre Erlebnisse erworben hat, sollen mit der Kompetenz des erzählbegabten Walser kombiniert werden. Davon verspricht sich die Lieferantin des Stoffes mehr Geltung für ihre eigene Lebensgeschichte und die Hoffnung, »ein wenig unsterblich« zu werden: »In diesem Buch«, zitiert Stock einen Brief Krülls an Walser, »würde ich weiterleben. Menschen würden von meiner Existenz erfahren, würden sich mit mir freuen und würden mit mir leiden, wenn ich längst ausgelitten habe.«[96]

93 U. Stock: Schreibvorlage: Ich war Walsers Susi.
94 U. Stock: Schreibvorlage: Ich war Walsers Susi.
95 U. Stock: Schreibvorlage: Ich war Walsers Susi.
96 U. Stock: Schreibvorlage: Ich war Walsers Susi.

Dieses Arrangement führte naheliegenderweise zu einem Konflikt, der den persönlichen Bruch zwischen Autor und Figurenvorlage zur Folge hatte – ein Konflikt, der in der Ausgangssituation notwendig angelegt zu sein scheint. Denn mit dem Produkt dieser Zusammenarbeit war Krüll nicht einverstanden, da der Autor ihre Lebensgeschichte zwar als Grundlage seiner Handlung genommen hatte, allerdings unter dem Vorbehalt der Lizenzen der Fiktionalität. Als problematisch habe sie nicht so sehr die Offenherzigkeit der Darstellung ihres Lebens (»in seinen kleinlichen und peinlichen Momenten«) wahrgenommen, sondern vielmehr all jene Aspekte, die nicht mit ihrem Leben übereinstimmten: »Als schwierig empfand sie allein, was Walser verfremdet, verändert, erfunden hatte.«[97] Dabei handelte es sich zunächst um einfache Fakten: Ihre Tochter spräche kein Rheinisch, ihr Mann habe nie Straußenlederschuhe getragen und eine Eisdiele trage nicht den Namen Palatini, sondern Talamini. Man habe »darum gebeten, den falschen Namen doch in der nächsten Auflage zu korrigieren«.[98] Bereits an dieser Stelle wird das grundsätzliche Missverständnis in der Kooperation augenfällig. Krülls Autorisierung Walsers war an die Voraussetzung gebunden, dass dieser sich an die Tatsachen halten würde – ein implizites Faktualitätsgebot. Anders lässt sich kaum erklären, warum die Korrektur von Sachfehlern eingefordert wurde.

Diese Irritation bezieht sich noch stärker auf wahrgenommene evaluative und interpretative ›Fehler‹, die der Autor gemacht habe. Ihre Besuche im Nagelstudio seien keineswegs »Schickimicki«, wie im Roman dargestellt, sondern »Therapiesitzungen, die mir die Kraft gegeben haben, mich mit den eigenen Händen immer wieder aus dem Dreck zu wühlen«.[99] Walser habe diesen Vorgang in ein schlechtes Licht gerückt, er habe sie also falsch repräsentiert. Die charakteristische Dissonanz von Wiedererkennen und Nichtwiedererkennen kommt auch im Fall einer eigentlich kooperativen Verarbeitungssituation zum Tragen. Dass Walser auf die Forderungen Krülls unwirsch und abwehrend reagierte, kommentiert sie mit den Worten: »Aber ich kann nicht diese Susi sein wie in dem Buch, die sich alles gefallen lässt. Vielleicht hat er mich mit Susi verwechselt.«[100] Was hier zum Ausdruck kommt, ist ein Erschrecken über die Unähnlichkeit mit der Figur, das sich zu einem Konkurrenzverhältnis zwischen Ursula Krüll und Susi Gern auswächst.

97 U. Stock: Schreibvorlage: Ich war Walsers Susi.
98 U. Stock: Schreibvorlage: Ich war Walsers Susi.
99 U. Stock: Schreibvorlage: Ich war Walsers Susi.
100 U. Stock: Schreibvorlage: Ich war Walsers Susi.

Als Besitzerin der Lebensgeschichte, zu deren Literarisierung sie Walser nur beauftragt hatte, beansprucht Krüll ein Mitbestimmungsrecht über die Struktur und den Inhalt des Romans. Dieser Konflikt eskaliert, als sie darüber hinaus auch eine Beteiligung an dem finanziellen Ertrag, den ihre biographischen Fakten dem Autor eingebracht haben, geltend machen möchte. Immer wieder, berichtet Stock, sei sie darauf angesprochen worden, dass »sie nun jedenfalls keine Geldsorgen mehr habe«.[101]

> Auch Frau Krüll denkt inzwischen so. Walser habe ihr hin und wieder ›vorab‹ einen Scheck gegeben, da habe sie dann irgendwann mit mehr gerechnet. Als es bei ihr wieder einmal ganz eng gewesen sei, im vergangenen Herbst, habe sie ihn direkt danach gefragt. Zwei Mark von jedem verkauften Buch, die müssten doch drin sein![102]

Das Geschäftsverhältnis zwischen der Stofflieferantin und dem verarbeitenden Autor wird schließlich in ein finanzielles umgedeutet. Die Schecks, die Walser ihr habe zukommen lassen, deutet Krüll dahingehend, dass sie dem Autor ihre Geschichte verkauft, ein Eigentum für eine Gegenleistung überlässt. Walser allerdings reagierte auf diese Forderung mit dem Abbruch des Kontaktes.

Wie bereits angedeutet, ist Stocks Artikel in einem maliziösen Ton gehalten, der das Verhältnis von Krüll und Walser als Burleske eines Missverständnisses erzählt. Dieses geht vor allem auf Kosten der vorbildgebenden Frau, deren eklatanter Mangel an literarischem Konventionswissen immer wieder betont wird. Sie selbst habe keinen einzigen anderen Roman von Walser gelesen: »Was sie an Walser interessierte, waren nicht die Bücher, die er schrieb, sondern das Buch, das er über sie schreiben sollte […].«[103] Der Erkenntniswert der Geschichte geht über ihren Status als amüsante Anekdote allerdings weit hinaus. Gerade die aus der Sicht des professionellen Lesers absurd anmutende Forderung, an den Gewinnen des Romans beteiligt zu werden, lässt die Konturen des ethischen Problems einer narrativen Enteignung sichtbar werden. Denn auf einer basalen Ebene kann der Vorwurf, der an den verarbeitenden Autor gemacht wird, auf diesen Aspekt reduziert werden: Er bezieht Profit aus etwas, das einer anderen gehört. Krüll hatte ihre Geschichte zwar an Walser abgetreten, damit aber gewisse Forderungen verbunden, zu denen sie sich als Eigentümerin dieser Geschichte berechtigt fühlte.

101 U. Stock: Schreibvorlage: Ich war Walsers Susi.
102 U. Stock: Schreibvorlage: Ich war Walsers Susi.
103 U. Stock: Schreibvorlage: Ich war Walsers Susi.

Das Recht an der eigenen Biographie und daraus abgeleitet die Entscheidungsfreiheit darüber, wie diese Biographie verwertet werden darf, berührt nicht nur naheliegende juristische, sondern auch grundsätzliche identitätstheoretische Fragen. Die Möglichkeit einer ›narrativen Identität‹ stellt ein vieldiskutiertes philosophisches Problem dar. Ein Überblick über die zahlreichen Debatten, die über dieses Konzept geführt werden, kann hier nicht gegeben werden.[104] Erkenntnisleitend erscheint für die ethischen Probleme der literarischen Verarbeitung vor allem, dass dem Konzept einer narrativen Identität existentielle Bedeutung für das Einzelindividuum zugesprochen wird. ›Selbst-Geschichten‹ werden mit zahlreichen wichtigen Funktionen assoziiert: Stabilisierung der eigenen Identität, deutende Strukturierung der eigenen Vergangenheit oder soziale Positionierung. »Im Akt des Erzählens«, schreibt Jürgen Straub, »wird personale Identität als ein *praktisches* Selbst- und Weltverhältnis konstituiert und womöglich von anderen anerkannt.«[105]

Zu den von Straub untersuchten Funktionen von Selbst-Geschichten gehört allerdings auch, dass sie ein Instrument der Selbsterkenntnis sein können. Sie erfüllen also den Zweck, »im Zuge einer partiellen Objektivierung seiner selbst und der Reflexion der objektivierten Selbstanteile zu so etwas wie Selbsterkenntnis zu gelangen«.[106] In Bezug auf diese Funktion gibt es, wie Straub feststellt, eine privilegierte Position derjenigen Person, die von sich selbst erzählt:

> Selbsterkenntnisse beziehen sich nun einmal auf ein Selbst, zu dem das Subjekt einen ›privilegierten Zugang‹ besitzt – selbst wenn es keineswegs allein über den Werdegang und Zustand dieses Selbst befindet. Was jemand denkt, fühlt, will und tut, weiß erst einmal niemand besser als dieses Subjekt selbst – solange es wahrhaftig zu sich zu sprechen bereit und in der Lage ist *und* sofern es über die (sprachlichen) Mittel verfügt, hinreichend differenzierte, angemessene Be-

104 Vgl. den Band: Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture, hg. von Jens Brockmeier und Donald Carbaugh, Amsterdam 2001, sowie Dan P. McAdams: The Stories We Live By. Personal Myths And The Making Of The Self, New York 2003.

105 Jürgen Straub: Kann ich mich selbst erzählen – und dabei erkennen? Prinzipien und Perspektiven einer Psychologie des *Homo Narrator*. In: Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften, hg. von Alexandra Strohmaier, Bielefeld 2013, S. 75-144, hier S. 108.

106 J. Straub: Kann ich mich selbst erzählen – und dabei erkennen?, S. 108.

> schreibungen und triftige Erklärungen bezüglich des eigenen Selbst zu bilden.[107]

Straub bezieht sich auf die Kompetenz zur Selbsterkenntnis, die der Person, um die es geht, zunächst aufgrund der natürlichen Nähe zum Gegenstand zukommt – allerdings nicht zwangsläufig, denn es gäbe immer die Möglichkeit, dass »andere besser wissen, was in einem Menschen los ist [...]«. Der privilegierte Zugang zu eigenen Gefühlen und Gedanken garantiere »keine überlegene Einsicht«.[108]

Der ethische Konflikt, der mit der literarischen Verarbeitung realer Personen einhergeht, lässt sich anhand dieses Verhältnisses von privilegierter Ich-Perspektive und der Möglichkeit, dass Fremdnarrativierungen mehr Geltung besitzen können, erklären. Die Intuition, dass niemand über das eigene Innenleben besser Bescheid wissen kann, als man selbst, begründet den Anspruch darauf, dass es sich bei der Selbstnarrativierung auch um ein moralisches Privileg handelt, das einer Person nicht ohne weiteres entzogen werden darf. Straubs Verweis darauf, dass andere besser über das eigene Innenleben Bescheid wissen könnten, deutet zwar die Möglichkeit bereits an, dass man dieses Recht bewusst und offiziell abtreten kann – ein Beispiel wäre die therapeutische Situation; allerdings gilt für den Therapeuten als professionellem Deuter und Erzähler fremder Identitäten eine Schweigepflicht und ein Autorisierungsgebot. Nicht autorisierte Narrativierungen fremder Identitäten, die der Öffentlichkeit bekannt gemacht werden, stellen einen moralischen Verstoß dar, der als schwerwiegender, möglicherweise juristisch ahndbarer Eingriff wahrgenommen werden kann.

Um ein besonders illustratives Beispiel für einen solchen Eingriff handelt es sich bei dem Phänomen der ›unautorisierten Biographie‹. Diese biographischen Narrative zeichnen sich dadurch aus, dass sie ohne die Erlaubnis der Betroffenen geschrieben und veröffentlicht wurden. Der paratextuelle Hinweis darauf, dass man es mit einer nichtautorisierten Biographie zu tun habe, scheint sich inzwischen als Instrument der Aufmerksamkeitserzeugung etabliert zu haben. So erschien 2006 die deutsche Übersetzung einer Biographie des Schriftstellers Michel Houellebecq, die den Titel *Michel Houellebecq. Die unautorisierte Biografie* trägt (2005 im Französischen als *Houellebecq non autorisé*). Im Klappentext wurde angekündigt, der Autor, Denis Demonpion, habe es sich zum Ziel gesetzt, »kapitale Fehler in dessen offiziellem Lebenslauf«

107 J. Straub: Kann ich mich selbst erzählen – und dabei erkennen?, S. 106.
108 J. Straub: Kann ich mich selbst erzählen – und dabei erkennen?, S. 106.

aufzudecken.[109] Die fehlende Autorisierung wird in diesem Zusammenhang als Beweis dafür inszeniert, dass der Autor sich nicht an die Vorgaben seines Objektes halten musste und deshalb ohne Rücksicht auf eine offizielle Version der Lebensgeschichte erzählen kann. Ähnliche Fälle lassen sich vor allem im US-amerikanischen Raum finden, wo zahlreiche Prominente zum Opfer biographischer Darstellungen werden, die sich im Untertitel als ›unauthorized‹ zu erkennen geben.

›Unautorisierte Biographien‹ sind in diesem Fall Angriffe auf das Privileg, über die Narrativierung der eigenen Lebensgeschichte allein entscheiden zu dürfen. Während autorisierte Lebensgeschichten darauf angewiesen sind, die Stimme der Person zu berücksichtigen, von der erzählt wird, beziehen unautorisierte Biographien ihren Reiz gerade daraus, dass sie gegen diese Stimme ankämpfen. Es handelt sich in den meisten Fällen um negative Darstellungen, um die Entlarvung oder Bloßstellung einer Person, und damit um einen narrativen Kontrollverlust der Betroffenen. Ein unberufener Biograph spricht mit dem Umfeld, stellt Recherchen an, er schreibt die Lebensgeschichte, in der über Motive und Psychologie seines Objekts spekuliert wird, er macht die Ergebnisse dieses Arbeitsprozesses einer Öffentlichkeit bekannt und er profitiert finanziell von dieser Veröffentlichung – dieses Handlungsmuster erscheint als paradigmatischer Fall einer narrativen Enteignung.

Die Parallelen zum Problem des Schlüsselromans sind augenfällig. Auch in Fällen, in denen reale Personen wiedererkennbar in literarischen Texten verarbeitet werden, zeigen sich Aspekte einer narrativen Enteignung. Autoren von Schlüsselromanen sind in gewisser Hinsicht ebenfalls unberufene Biographen, die sich ohne Autorisierung der Lebensgeschichte eines Menschen widmen. Allerdings hat man es bei ›unautorisierten Biographien‹ mit faktualen Texten zu tun, deren mögliche ethische und juristische Verstöße mit den Regeln, die für faktuale Texte gelten, deckungsgleich sind: Der Autor muss die Verantwortung dafür übernehmen, dass die Darstellung wahr und angemessen ist. Wo er dagegen verstößt, wo Elemente des Textes sich also als nicht realitätsgetreu oder grenzverletzend in Bezug auf Privat- und Intimsphäre erweisen, muss er mit entsprechenden Sanktionen rechnen.

Im Fall von Schlüsselromanen gestalten sich diese Probleme komplexer. Denn die markierte Fiktionalität der Narrative entbindet den Text eigentlich davon, an den Regeln faktualer Texte gemessen zu werden – selbst dort, wo eine reale Lebensgeschichte die Grundlage der Erzählung

109 Vgl. Denis Demonpion: Michel Houellebecq. Die unautorisierte Biografie, übers. von Barbara Grabski, Berlin 2006.

bildet. Während die faktualen unautorisierten Biographien sich zu einer aggressiven Enteignung bekennen, wird eine solche Enteignung im Fall der fiktionalen Verarbeitung meistens abgestritten. Dahinter steht die poetologische Vorstellung, dass die literarische Transformation der Fakten das Ergebnis dieser Transformation zum Eigentum des Autors macht. Repräsentativ für dieses Konzept können Thomas Manns Reflexionen in *Die Entstehung des Doktor Faustus* zitiert werden. Mann verweist auf die Kontroverse mit Arnold Schönberg, der sich an der Verwendung der Zwölftonmusik im Roman gestört hatte. Auf den Vorwurf, es habe sich um einen »Raub an der Wirklichkeit« gehandelt, antwortet Mann, indem er sich auf die transformative Kraft seiner literarischen Verarbeitung beruft. »Das Buch«, schreibt er,

> soll in Zukunft auf Schönbergs Wunsch, einen Nach-Vermerk führen, der für Unkundige das geistige Eigentumsrecht klarstellt. Es geschieht ein wenig gegen meine Überzeugung. Nicht so sehr, weil solche Aufklärung eine kleine Bresche in die sphärische Geschlossenheit meiner Romanwelt schlägt, als weil die Idee der Zwölf Ton-Technik in der Sphäre des Buches, dieser Welt des Teufelspaktes und der schwarzen Magie, eine Färbung, einen Charakter annimmt, die sie – nicht wahr? – in ihrer Eigentlichkeit nicht besitzt, und die sie wirklich gewissermaßen zu meinem Eigentum, das heißt: zu dem des Buches machen.«[110]

Die Fiktionalität des Romans gibt dem Autor Lizenzen in der Darstellung, die es ihm ermöglichen, die reale Zwölftonmusik in das erfundene Szenario der Teufelsbeschwörung einzubinden. Die transformative Arbeit des Autors verändert die Realie durch Literarisierung und macht sie zum ›Eigentum‹ des Buches. Demnach besäßen die Probleme des Eigentumsrechts für fiktionale Werke keine Validität, denn während im Fall faktualer Texte eine Verletzung des Eigentumsrechts an Realien festgestellt werden kann, befreien die Lizenzen der Fiktion den Autor von dem Autorisierungsgebot der Betroffenen. Thomas Manns Verteidigung deutet sogar an, dass durch die investierte Mehrarbeit der Anverwandlung die transformierten Realien in das Eigentum des Autors übergehen.[111]

110 Thomas Mann: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Frankfurt a. M. 2012, S. 32.

111 Diesen Gedanken bringt Mann auch in »Bilse und Ich« zum Ausdruck, allerdings mit einem viel schärferen polemischen Gestus als in der *Entstehung* (zu Manns Essay vgl. Kap. 5.4). In Bezug auf das Konzept der »Beseelung«, die das in der Realität Vorgefundene in Kunst transformiert, wird auch ein Wechsel des Eigentumsrechts an der Realie festgestellt. Die »Beseelung, die Durch-

Dass dieses Konzept eigene ethische Probleme entstehen lässt, zeigt bereits die Beschwerde Schönbergs, der sich mit der Transformationsarbeit als Begründung dafür, dass es sich nicht um einen »Raub an der Wirklichkeit« handele, nicht zufriedengeben wollte. Das grundsätzliche Problem des Anverwandlungskonzepts liegt darin, dass die Realien in den fiktionalen Texten wiedererkennbar dargestellt werden. Die Tatsache, dass Thomas Mann die Zwölftonmusik einem fiktiven Komponisten zugerechnet und zum Resultat eines fiktiven Teufelspaktes gemacht hatte, änderte für den realen Urheber der Kompositionstechnik nichts daran, dass er sich bestohlen (und beleidigt) fühlte. Dieser Konflikt verschärft sich noch, wenn es sich bei den verarbeiteten Realien um Personen handelt. Die umstrittene Enteignung bezieht sich dann nicht mehr nur auf das Urheberrecht an Erfindungen oder Ideen, sondern auf die gesamte Lebensgeschichte einer Person.

Eine solche umfassende Konfliktsituation ergab sich im Fall der Auseinandersetzung zwischen Ursula Krüll und Martin Walser. Krüll hatte Walser autorisiert, ihre Lebensgeschichte aufzuschreiben, allerdings unter dem Vorbehalt, dass er sich an die Regeln faktualer Texte halten würde. Aus dieser Perspektive sollte das Buch eine autorisierte Biographie werden, in der die Stimme der Urheberin privilegiert wird. Aus Walsers Perspektive stellte die Lebensgeschichte Krülls nur das Material für die literarische Transformation in eine Romanfigur dar. Die Fiktionalität des Romans gab ihm die Lizenzen, von den faktischen und evaluativen Vorgaben seiner Stofflieferantin abzuweichen. Zudem leitete er aus der Anverwandlungsarbeit auch das Recht ab, den finanziellen Ertrag der

dringung und Erfüllung des Stoffes, mit dem was des Dichters ist, macht den Stoff zu seinem Eigentum, auf das, seiner innersten Meinung nach, niemand die Hand legen darf«. Vgl. T. Mann: Bilse und Ich, S. 100. Es liege zwar auf der Hand, fügt Mann hinzu, dass dies »zu Konflikten mit der achtbaren Wirklichkeit führen kann«, da diese sich nicht »durch Beseelung kompromittieren zu lassen wünscht« – allerdings habe man es in diesem Fall mit der Selbstüberschätzung der Wirklichkeit zu tun, die für den Künstler schon im Moment der Verarbeitung aller Referenz entkleidet würde (S. 101): »Wenn ich aus einer Sache einen Satz gemacht habe – was hat die Sache noch mit dem Satz zu tun.« Deutlicher lässt sich das künstlerische Credo der Anverwandlung kaum formulieren. Auffällig ist vor allem, dass Thomas Mann anerkennt, dass diese Form von Aneignung zu Empörung bei den Betroffenen führen wird und trotzdem darauf beharrt, dass diese Aneignung gerechtfertigt ist – zumal der Dichter sich in allen Fällen gelungener Beseelung selbst in die Figuren investiert. Sollte nicht, fragt er, dieses »innere Einswerden des Dichters mit seinem Modell aller Kränkung die Spitze abbrechen?« (S. 102).

Geschichte nicht teilen zu müssen. Durch die Literarisierung wurde die Geschichte demnach zum Eigentum des Autors. Für Krüll allerdings bedeutete diese Umdeutung ihrer Intentionen eine narrative Enteignung. Sie konnte sich ja immer noch in der Figur erkennen. Aus ihrer Sicht handelt es sich also nicht um eine rechtmäßige Anverwandlung, sondern um eine unautorisierte, verzerrende und fehlerhafte Version ihrer Lebensgeschichte.

So wird auch deutlich, warum die wiedererkennbare Verarbeitung einer realen Person in einem *fiktionalen* Text aus der Opferperspektive als besonders destruktive Form der narrativen Enteignung wahrgenommen werden kann. Dass die Grenzverletzungen in einem Roman stattfinden, wirkt zwar einerseits entlastend, insofern die Betroffenen die Möglichkeit haben, auf die Nichtidentität mit der fiktiven Figur hinzuweisen; die Beschwerden der Betroffenen zeigen allerdings andererseits auch, dass der literarische Status der Fremdnarrativierung in vielen Fällen gerade als ihr irritierendster Aspekt wahrgenommen wird. Zum einen erhält die narrative Enteignung den Status der Literarizität und beansprucht dadurch ein Prestige, das faktualen Fremdnarrativierungen nicht zukommt.

Im Sinne des Konzepts der Anverwandlung, dem im literarischen Feld eine starke Gültigkeit zugesprochen wird, müssen die Betroffenen damit rechnen, dass die Enteignung in der Rezeption als angemessen beurteilt wird. Im Gegensatz zu unautorisierten faktualen Biographien, bei denen die Unrechtmäßigkeit für alle Beteiligten auf der Hand liegt, wird im Fall der literarischen Verarbeitung die Transformationsarbeit des Autors anerkannt. In vielen Fällen werden die ethischen Probleme auch gegen den gelungenen Entwurf einer Figur ausgespielt und so die narrative Enteignung als notwendige Begleiterscheinung der Genese großer Kunst legitimiert. Daraus lässt sich der topische Hinweis auf die Hilflosigkeit der Betroffenen ableiten, die ihren Opferstatus nicht nur gegen das wirkmächtige Konzept der Anverwandlung durchsetzen müssen, sondern auch Gefahr laufen, als Verhinderer von Literatur zu gelten.

Zudem ermöglicht die fiktionale Form der narrativen Enteignung besondere Formen der Grenzverletzung. So kann vor dem Hintergrund der Lizenzen, die dem Roman konventionell zugesprochen werden, exzessiv das Bewusstsein einer realen Figur dargestellt werden. Klaus Rainer Röhls *Die Genossin* bezeichnet einen Fall, in dem sich diese Grenzüberschreitung in ihrer ganzen Destruktivität zu erkennen gibt. Röhl schildert Teile der Lebensgeschichte seiner Protagonistin Katharina Holt, hinter der deutlich seine Ex-Frau Ulrike Meinhof zu erkennen ist, aus ihrer eigenen Perspektive. So wird etwa das sexuelle Erweckungserlebnis ihrer ersten Nacht mit Martin Luft (Klaus Rainer Röhl) aus der Sicht

Holts dargestellt.[112] Hier werden also nicht nur im Mittel der fiktionalen Erzählung Indiskretionen begangen, sondern auch eine Deutungshoheit über das Bewusstsein einer anderen Person beansprucht. Aus einem Erschrecken über einen solchen Deutungsanspruch erklärt sich auch der Ärger Ursula Krülls über die Figur der Susi Gern in Martin Walsers *Der Lebenslauf der Liebe*. Ihr eigenes Innenleben – zu dem sie doch eigentlich einen privilegierten Zugang besitzt – wird vom Autor gleichermaßen usurpiert und mit dem Anspruch, besser über ihre Motive Bescheid zu wissen als sie selbst, verfälscht.

Als Analogie zu dieser Grenzverletzung lassen sich historische Romane heranziehen, für die sich die Strategie, das Innenleben realer Personen fiktionsspezifisch zu repräsentieren, etabliert hat. So wird der Roman *I, Claudius* von Robert Graves (1934) vollständig aus der Perspektive des römischen Kaisers Claudius erzählt. Ähnliches gilt für Marguerite Yourcenars *Mémoires d'Hadrien* (1951). Zuletzt hat Robert Harris eine Trilogie von Romanen über Cicero aus der Perspektive seines Sekretärs Marcus Tullius Tiro veröffentlicht.[113] Ein Grund dafür, dass diese Narrative nicht als ethisch fragwürdig wahrgenommen wurden, ist die Historizität ihrer Protagonisten. Es scheint eine Frist zu geben, nach deren Ablauf die

112 Vgl. Kap. 1.1. Vgl. zudem den ähnlich gelagerten Fall des Romans *Unvollendete Symphonie* von Hans Weigel, der seit seiner Neuveröffentlichung 1992 als Schlüsselroman über Ingeborg Bachmann gelesen wird. Dieser ist aus der Perspektive der Frau geschrieben, was dem Rezensenten Ulrich Weinzierl Anlass zu der Bemerkung gab: »Kein Zweifel, es hat sein Irritierendes, wenn sich Weigel – mit der vorgeblichen Stimme der Bachmann – Komplimente und gar explizite Liebeserklärungen macht.« Vgl. U. Weinzierl: Scharfsichtiger Pedant. Klaus Amann geht in seiner Kritik an der Technik, die Liebesgeschichte zwischen Weigel und Bachmann aus der Perspektive der Letzteren zu erzählen, noch deutlich weiter. Mit unverhohlenem Ekel zitiert er Stellen aus dem Roman, die illustrieren, wie stark Weigel das Innenleben Bachmanns zu beherrschen versucht. Vgl. K. Amann: ›Denn ich habe zu schreiben‹, S. 54-55; so etwa: »… ich bin erst durch dich und bei dir zu einer Frau geworden, auf die Männer Wert legen. Was hast du alles aus mir gemacht, Peter?!« (Peter ist das Alter Ego Weigels); oder: »Ich habe ja keinen anderen Mann gekannt, keinen vor dir und keinen neben dir.« Amanns Vorwurf lautet, Weigel habe Bachmann instrumentalisiert als »Medium der Selbstbespiegelung des Autors und Sprachrohr, um der Welt die Großartigkeit ihres Schöpfers und Mentors mitzuteilen«.

113 *Imperium* (2006), *Lustrum* (2009), *Dictator* (2015). Ein weiteres Beispiel ist Gore Vidals *Julian* (1964). Große Teile des Romans setzen sich aus den fiktiven Memoiren des römischen Kaisers Flavius Claudius Iulianus (*Iulianus Apostata*) zusammen.

Lebensgeschichte einer Person gemeinfrei wird. Die Autoren dieser modernen Antikenromane können sich problemlos in das Innenleben realer Personen hineinimaginieren, da zwischen ihnen und den Personen, deren Innenperspektiven sie usurpieren, eine große historische Distanz liegt. Je geringer diese Distanz ist, desto problematischer wird die literarische Usurpation eines fremden Innenlebens.

Als etwa 1997 John Banvilles Roman *The Untouchable* erschien, waren sich die Rezensenten einig, dass es sich bei der Erzählerfigur, dem Spion Victor Maskell, um eine leicht verfremdete Version des realen Anthony Blunt handelte – ein Kunsthistoriker, der 1979 unter skandalösen Umständen als sowjetischer Spion enttarnt wurde und der erst 1983 verstorben war.[114] Die Erfahrungen Maskells nach der Enttarnung werden aus seiner eigenen Perspektive erzählt, und zwar in der stenographischen Form des Gedankenberichts. So beginnt der Roman mit den Worten: »First day of the new life. Very strange. Feeling almost skittish all day. Exhausted now yet feverish also, like a child at the end of a party. Like a child, yes: as if I had suffered a grotesque form of rebirth.«[115]

Eine solche Form der Gedanken- und Gefühlsdarstellung ist konventionell eigentlich fiktionalen Texten vorbehalten oder in solchen Fällen erlaubt, in denen die Figuren, deren Innenleben erzählt wird, historisch geworden sind (Claudius, Hadrian, Cicero). Im Falle Blunts musste allerdings durch den fiktiven Namen Maskell der Status der Fiktionalität zumindest offiziell markiert werden, da sich sonst möglicherweise das Problem der Autorisierung gestellt hätte. Banville erhebt in jedem Fall den Anspruch, zumindest partiell das Innenleben einer realen Person zu repräsentieren und deren Perspektive einnehmen zu können – ein Verfahren, das in diesem Maße allein dem Schlüsselroman vorbehalten zu sein scheint. Die Strategien des Schlüsselromans ermöglichen es, nicht nur als unberufener Biograph aufzutreten, sondern sogar als unautorisierter Autobiograph.

Der Befund, dass literarische Verarbeitung zu gravierenden Eingriffen in das individuelle Eigentumsrecht auf Geschichten führen kann, wirft erneut die Frage nach der Autorisierung auf. Grundsätzlich zeigen sich

114 Vgl. Elke D'hoker: Masks and Mirrors. Anthony Blunt's True Confessions in John Banville's *The Untouchable*. In: Back to the Present. Forward to the Past. Irish Writing and History since 1798. Band 1, hg. von Patricia A. Lynch, Joachim Fischer und Brian Coates, Amsterdam 2006, S. 119-132; vgl. zudem Joanne Finkelstein: The Art of Self Invention. Image and Identity in Popular Visual Culture, London 2007, S. 61-67.

115 John Banville: The Untouchable, London 1997, S. 1.

auch hier spezifische Möglichkeiten der fiktionalen Literatur, geltende Regeln zu verletzen. Die Frage, die sich an eine Reflexion der damit einhergehenden ethischen Probleme anschließt, lautet: Wer darf eine Geschichte erzählen? Denn das Eigentumsrecht an der eigenen Geschichte impliziert die Möglichkeit, dieses Recht an andere abzugeben. So im Falle Ursula Krülls, die den literarisch kompetenten Autor Martin Walser autorisiert, ihre Lebensgeschichte zu verwerten.

Walser wurde auch im Falle seines Romans *Finks Krieg* (1996) durch eine reale Person autorisiert, deren Geschichte zu erzählen, und zwar durch den Ministerialrat Rudolf Wirtz, der seinen Streit mit dem Staatssekretär Alexander Gauland minutiös dokumentiert hatte und diese Dokumentation an Walser zur Verarbeitung weitergab. In beiden Fällen war das Motiv für die Autorisierung der Hoffnung geschuldet, dass der literarisch überlegene Autor die eigene Geschichte angemessen zur Darstellung bringen würde. Wirtz, der zum Vorbild der Figur Stefan Fink wurde, erhoffte sich öffentliche Aufmerksamkeit für seinen Fall und damit verbunden eine Apologie der Rolle, die er in der Affäre gespielt hatte; Krüll erhoffte sich literarische Geltung für die eigene Lebensgeschichte.

Dabei besitzt die Hoffnung Ursula Krülls auf ›Unsterblichkeit‹ durch das Buch Walsers einen gewissen Wiederkennungswert. Die Vorstellung, die Betroffenen einer Verarbeitung sollten sich durch ihre Verewigung als Romanfiguren geehrt fühlen, gehört zum Repertoire der Verteidigung gegen den Vorwurf, der Autor habe seine Vorbilder verletzt und bloßgestellt. Sie finden sich in Goethes Briefen an die Kestners und in Thomas Manns Besänftigungsbrief an Hauptmann.[116] Und sie finden in Greg Bellows bitterer Abwehrgeste ein negatives Echo: Er empfinde es keinesfalls als Ehre, in einem großen Werk der Kunst unsterblich gemacht zu werden (»to be immortalized in a great work of art.«). Das Konzept des Unsterblichmachens gerät in den meisten Fällen literarischer Verarbeitung ins Zwielicht, da die Biographen ungefragt und unautorisiert auf den Plan treten, um ihre realen Vorbilder in Figuren zu verwandeln. Krüll immerhin hatte Walser autorisiert, war dann aber mit dem Resultat der Transformation nicht einverstanden gewesen.

Das Problem der Autorisierung in Verbindung mit dem Konzept der Unsterblichkeit durch Verarbeitung stellt sich in besonderer Weise dort, wo es um die Geschichte von Verstorbenen geht. Im Gegensatz zu Krüll oder Wirtz, die als lebende Vorbilder eine Autorisierung einerseits initiieren können, andererseits in der Lage sind, Einspruch zu erheben, wenn sie mit dem Resultat der Fremdnarrativierung nicht einverstanden sind,

116 Vgl. Kap. 6.1.

erweisen sich Tote als viel schutzlosere Objekte von literarischer Verarbeitung. Die Frage, wer die Geschichte der Toten erzählen darf, erscheint demgemäß einerseits weniger problematisch, denn der unmittelbare privilegierte Zugang zur eigenen Lebensgeschichte erlischt mit dem Tod; andererseits treten posthum die Nachlassverwalter dieser Lebensgeschichte auf den Plan – so wird die Frage nach der Autorisierung in besonderer Weise problematisch. Wer darf, gleichsam als Erbe der persönlichen Geschichte, das Leben eines Verstorbenen erzählen? Die Frage führt dazu, dass die Verarbeitung fremder Geschichten in diesem Fall einer Legitimation durch Autorisierung bedarf, wenn konkurrierende Ansprüche gestellt werden.

Als Beispiel einer solchen inszenierten Autorisierung kann Bodo Kirchhoffs 2007 erschienener Roman *Eros und Asche* genannt werden. Dieser Roman ist dem verstorbenen Freund M. gewidmet und als Freundschafts- und Erinnerungsbuch klar markiert. In einer Schlüsselszene am Sterbebett des Freundes wird der Autor zur Verarbeitung der gemeinsamen Geschichte nicht nur autorisiert, sondern regelrecht verpflichtet: »Pack unsere Dinge in einen Roman.«[117] Die Rezensenten von *Eros und Asche* äußerten allerdings Zweifel daran, dass dieser Anspruch, einen *Freundschaftsroman* (so der Untertitel) zu schreiben, von Kirchhoff wirklich eingelöst werden konnte. Der Roman wurde vor allem an den Verpflichtungen gemessen, die mit der Autorisierung durch den todkranken Freund einhergehen. Der inszenierte Schreibauftrag evozierte ein ethisches Bewertungskriterium.

So resümiert Andreas Kilb in seiner Besprechung für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* den Wunsch des M., einen Roman über die Freundschaft zu schreiben. *Eros und Asche* allerdings sei »die Verweigerung dieses Wunsches«.[118] Kilb imaginiert zunächst, wie ein Roman, welcher der Autorisierung des Freundes gerecht werden könnte, hätte aussehen müssen, um dann die Tatsache, dass dieser Anspruch nicht erfüllt wurde, auf die Eitelkeit Kirchhoffs zurückzuführen:

> Der Roman, den der sterbenskranke Freund sich vorgestellt haben mag, hätte von zwei Jungen im Internat handeln können, vom gemeinsamen Durchschwimmen des Bodensees, von Reisen nach Rom, Ravello und Portugal, vom Besteigen eines Berggipfels auf Teneriffa, von zu zweit bestandenen Liebes- und Leseabenteuern, von Erfolg und

117 Bodo Kirchhoff: Eros und Asche. Ein Freundschaftsroman, Frankfurt a. M. 2007, S. 10.

118 Andreas Kilb: Pack das alles in einen Roman. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Literaturbeilage) vom 10. 10. 2007.

> Misserfolg und von den Schmerzen, die es kostet, von der Jugend und voneinander Abschied zu nehmen, erst nur vorläufig und dann, irgendwann, für immer. Das Buch aber, das Bodo Kirchhoff geschrieben hat, handelt, obwohl es alle diese Dinge zur Sprache bringt, vor allem von Bodo Kirchhoff.[119]

Eine narzisstische Selbstbeschreibung des Autors diagnostizierte auch Roman Bucheli in seiner Besprechung für die *Neue Zürcher Zeitung* (»Ratespiel oder Trauerarbeit?«). Das Erinnerungsbuch sei »zugleich eine Mitschrift der laufenden Ereignisse«. Und so käme neben »Bildern dieser Freundschaft, einiges an Beiläufigem und viel Klatsch zusammen«.[120] Die inszenierte Autorisierung einer realen Person, die eigene Geschichte zu verarbeiten, erzeugt, wie sich am Beispiel von *Eros und Asche* zeigt, ein Ensemble von Verpflichtungen, insbesondere die, der Lebensgeschichte des Auftraggebers gerecht zu werden. Das sei Kirchhoff, so zumindest Kilb und Bucheli, nicht gelungen, da er die autorisierte Fremdnarrativierung vornehmlich zum Anlass für eitle Selbstbespiegelung genommen habe.

Einen ähnlichen Fall inszenierter Autorisierung stellt Saul Bellows *Ravelstein* (2000) dar. Dieser allerdings hatte zu stärkeren Kontroversen geführt als die Veröffentlichung von *Eros und Asche*. Der Protagonist des Romans, Abe Ravelstein, wurde als kaum fiktionalisiertes Porträt des 1992 verstorbenen Philosophen Allan Bloom gelesen, dessen 1987 veröffentlichtes Buch *The Closing of the American Mind* als ein Klassiker der konservativen Kulturkritik gilt. *Ravelstein* vertritt wie *Eros und Asche* den Anspruch, ein Freundschaftsroman zu sein. Erzählt wird er aus der Perspektive Chicks, ein Alter Ego des Autors Saul Bellow. Chick beschreibt mit Bewunderung und freundschaftlicher Ironie die intellektuelle Vitalität des Freundes und dessen genussbetonten Lebensstil. Allerdings wird in der Erzählung auch die Homosexualität Ravelsteins und dessen Erkrankung an Aids, die schließlich zu seinem Tod führte, thematisiert. Da es sich bei dem Roman offenkundig um eine kaum verschleierte Beschreibung des realen Allan Bloom handelte, wurde die Enthüllung dieses Aspekts seines Lebens als Verrat empfunden – zumal Bloom seine eigene Sexualität nie thematisiert und die Familie den Grund seiner tödlichen Erkrankung nicht publik gemacht hatte.[121]

119 A. Kilb: Pack das alles in einen Roman.

120 Roman Bucheli: Ratespiel oder Trauerarbeit? In: Neue Zürcher Zeitung vom 13.9.2007.

121 Zur Kontroverse vgl. John Uhr: The Rage over Ravelstein. In: Philosophy and Literature 24.2 (2000), S. 451-466, sowie T. Kinzel: Probleme der Poetik des Schlüsselromans, S. 191-209.

Was also berechtigte Saul Bellow, das intime Leben seines Freundes der Öffentlichkeit bekannt zu machen? Der Roman gibt sich immer wieder als Biographie Ravelsteins zu erkennen, die dieser selbst in Auftrag gegeben hat. Chick, der auf Anraten Ravelsteins ein Essay über den Ökonomen John Maynard Keynes schreibt, vermutet hinter dieser Inspiration persönliche Motive: »He wanted me to write his biography […].«[122] Die biographische Skizze über Keynes erscheint aus dieser Perspektive als Testlauf für die spätere Biographie des sterbenden Freundes. Ravelstein lobt die Skizze, fordert aber größere Härte in der Charakterisierung seiner eigenen Person: »I want you to do me as you did Keynes, but on a bigger scale. And also you were to kind to him. Be as hard on me as you like.«[123] Die Forderung nach schonungsloser Ehrlichkeit in der Darstellung durchzieht als leitmotivischer Anspruch die Reflexionen des Romans über die Möglichkeit, einen Menschen schriftstellerisch zu verewigen. Ravelstein äußert sich lobend über das boshafte Porträt eines gemeinsamen Bekannten, Rakhmiel Kogon, das Chick zwischenzeitlich verfasst, und begreift auch dieses als Testlauf: »That's how I want to be treated, too. That's it. I want you to show me as you see me, without softeners or sweeteners.« Allerdings zeigt er sich irritiert darüber, dass Chick nicht die Sexualität Kogons thematisiert hat (»I should have commented on his sex life – a major omission«), insbesondere die Tatsache seiner versteckten Homosexualität.[124]

Da die referenzialisierenden Strategien des Romans eine Entschlüsselung Ravelsteins als Bloom zwangsläufig herausfordern, lassen sich auch die Äußerungen dazu, wie seine Biographie auszusehen hat, als mögliche Äußerungen des realen Bloom lesen – als Autorisierung des Freundes, ein schonungsloses Porträt zu schreiben, das auch seine Sexualität thematisiert. Zum einen wird ein Auftrag der Fremdnarrativierung an Chick erteilt, zum anderen werden mit diesem Auftrag gewisse Ansprüche verbunden. Die literarische Erinnerungsarbeit erfordert ein möglichst umfangreiches Bild des Verstorbenen, der in der authentischen Gesamtheit seiner narrativen Identität verewigt werden muss. Dazu gehören auch die negativen oder intimen Aspekte seiner Persönlichkeit. Als Schriftsteller und Freund des Verstorbenen ist Chick für Ravelstein ein naheliegender Biograph, nicht nur aufgrund seiner Nähe, die das intime Wissen über Ravelstein gewährleistet, sondern auch aufgrund seiner schriftstellerischen Kompetenz. Die inszenierte Autorisierung im

122 Saul Bellow: Ravelstein, New York 2008, S. 9.

123 S. Bellow: Ravelstein, S. 13.

124 S. Bellow: Ravelstein, S. 133 f.

Roman lässt sich als eine Art Bewerbungsprozess lesen. Anhand der Vorstudien über Keynes und Kogon vermag Chick seine Befähigung, dem sterbenden Freund ein literarisches Denkmal zu errichten, unter Beweis zu stellen.[125]

Damit meldet Bellow allerdings auch einen Anspruch an, die Geschichte Allan Blooms so zu erzählen, wie dieser es verlangt hatte, und zwar notfalls im Widerspruch zu den Wünsche der Angehörigen. Die Forderung nach einer authentischen Fremdnarrativierung verlangt vom Autor, sich auch gegen beschönigende Konkurrenznarrativierungen durchzusetzen. Es wirkt zunächst widersprüchlich, dass dieser Anspruch in der Form eines fiktionalen Romans umgesetzt werden soll. Die distanzierende Wirkung fiktiver Namen widerspricht dem Anspruch auf Authentizität und Wahrhaftigkeit. Allerdings erlauben die Strategien des Schlüsselromans dem Autor Bellow gerade, mögliche (rechtliche) Sanktionen abzuwehren und so die Rücksichtnahme, die ein faktualer Text eingefordert hätte, zu vermeiden. Die Diskretion von Fiktionalität ermöglicht die erforderliche Ehrlichkeit in der Darstellung. Zudem gewähren die fiktionsspezifischen inhaltlichen Lizenzen der Fiktionalität bestimmte Formen der Repräsentation, die für faktuale Texte konventionell abgelehnt werden. Der Roman als die Gattung, die in das Intimleben der Figuren eindringt und ihre Geschichten auf Aspekte konkreter Alltäglichkeit verdichtet, erscheint als literarisches Vehikel für das geforderte schonungslose Bild auch formal am besten geeignet.

* * *

Der ethische Diskurs um narrative Enteignung und Autorisierung lässt sich in einem weiteren identitätspolitischen Rahmen verorten, auf den ich an dieser Stelle kurz eingehen möchte. Es handelt sich um die diskursiv vermittelte Einschränkung, dass – unabhängig davon, ob es sich um eine personale Referenz handelt – nicht jede Geschichte oder jeder Stoff ohne weiteres in literarischen Erzählungen verarbeitet werden darf. Eigentumsrechtliche Probleme existieren auch dort, wo es nicht um Einzelpersonen geht, sondern um kulturell relevante Erfahrungen oder Identitäten. Das wird vor allem dann deutlich, wenn sich Autoren faktualer Selbst-Geschichten in betrügerischer Weise eine Identität aneignen, die sie nicht besitzen.

125 Zur Rolle der Freundschaft in *Ravelstein* vgl. Alexandra Pfleger: Der erinnerte Freund. Das Thema der Freundschaft in der Gegenwartsliteratur, Würzburg 2009, S. 135-164.

Ein Beispiel ist der Skandal um Binjamin Wilkomirskis 1995 erschienene Kindheitserinnerungen *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948*. Diese autobiographische Erzählung eines Opfers des Holocaust wurde 1998 als Fälschung entlarvt.[126] Einen ähnlichen Fall bezeichnet die Kontroverse um Misha Defonsecas *Misha. A Mémoire of the Holocaust Years* (1997). Der Betrug der Autorin wurde 2008 aufgedeckt. Daniel Mendelsohn, selbst Autor eines Buches über Opfer der Naziverbrechen,[127] kommentierte den Skandal um Defonseca in einem Artikel in der *New York Times* mit dem Titel »Stolen Suffering«. Autoren wie Defonseca, schreibt Mendelsohn, plagiierten das reale Trauma anderer Menschen (»a plagiarism of other people's trauma«). Sie seien Profiteure einer unmoralischen Aneignung:

> […] a comparatively privileged person has appropriated the real traumas suffered by real people for her own benefit — a boon to the career and the bank account, but more interestingly, judging from the authors' comments, a kind of psychological gratification, too.[128]

Mendelsohn verweist auf die finanziellen und psychologischen Vorteile für die Fälscher, die sich eine Identität angeeignet hätten, ohne die Leidenserfahrungen wirklich gemacht zu haben, die diese Identität mitbestimmten.

Auf ähnliche Weise kommentiert auch der amerikanisch-indianische Schriftsteller Sherman Alexie den Fall des angeblichen Navajo-Autors Nasdijj, der zwischen 2000 und 2004 mehrere autobiographische Bücher über seine Erfahrung als Indianer in den USA veröffentlicht hatte, 2006 allerdings als ein Fälscher enttarnt wurde, der die entsprechende Identität nur vorgegeben hatte. Alexies Essay in *Time* trägt den Titel: »When the

126 Zum Fall Wilkomirski sind inzwischen zahlreiche Studien erschienen. Zur Einführung vgl. Stefan Mächler: Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie, Zürich 2000, sowie den Sammelband: Das Wilkomirski-Syndrom. Eingebildete Erinnerungen oder Von der Sehnsucht, Opfer zu sein, hg. von Irene Diekmann und Julius H. Schoeps, München/Zürich 2002; Pere Joan i Tous: Erfüllte Poetik, gebrochener Pakt. Anmerkungen zum Funktionswandel der verworfenen Erinnerungen des Binjamin Wilkomirski. In: Vergessene Texte, hg. von Aleida Assmann und Michael C. Frank, Konstanz 2004, S. 311-344; Hans-Edwin Friedrich: Gefälschte Erinnerung. Binjamin Wilkomirski: *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948*. In: Literaturskandale, hg. von dems., Frankfurt a.M. 2009, S. 203-216.

127 Daniel Mendelsohn: The Lost: A Search for Six of Six Million, New York 2006.

128 Daniel Mendelsohn: Stolen Sufferings. In: The New York Times vom 9.3.2008.

Story Stolen Is Your Own«.[129] Der Autor beschreibt, wie er schon früh den Verdacht hegte, es könne sich bei Nasdijj um einen Fälscher und Dieb handeln (»I suspected that he was a literary thief and a liar«). Auffällig erschienen ihm vor allem die Ähnlichkeiten der Texte Nasdijjs mit seinen eigenen. Das vermutete textuelle Plagiat erwies sich also nach der Enttarnung des Autors als weitreichendes Identitätsplagiat. Der Schaden, der aus dieser Fälschung erwachse, sei verheerend: »His lies matter because he has cynically co-opted as a literary style the very real suffering endured by generations of very real Indians because of very real injustices caused by very real American aggression that destroyed very real tribes.«[130]

Mendelsohns und Alexies polemische Kommentare zu aktuellen Fällen gefälschter Identitäten lassen die Konturen eines Eigentumsdiskurses um Geschichten aufscheinen, die über und von Mitgliedern dieser Identitäten erzählt werden können. In beiden Fällen wird die Verfehlung mit der Metapher des ›Plagiats‹ evoziert, ein Begriff, der in der geläufigen Wortverwendung den Diebstahl geistigen Eigentums bezeichnet. Hier wird das Kriterium des Selbsterlebten in den narrativen Eigentumsdiskurs eingeführt. Das Eigentumsrecht an diesen Geschichten wird demnach über die Frage geregelt, ob man die schmerzhaften Erfahrungen, um die es bei der Narrativierung geht, wirklich gemacht hat. In den meisten dieser Kontroversen geht es um Viktimisierungserfahrungen, welche die Zugehörigkeit zu einer bestimmten kollektiven Identität legitimieren. Das Recht, diese Opfernarrative literarisch zu verwenden, kommt in diesem Zusammenhang nur denjenigen zu, die sich durch eigene Erlebnisse ausweisen können. Autorisierung erfolgt also durch Erfahrung.

Dieser Eigentumsdiskurs zeigt einige Parallelen zu den Kontroversen um die ethischen Probleme bei der literarischen Verarbeitung realer Personen. Das Konzept des Selbsterlebten als Kriterium für das Recht an einem Sujet verweist auf den privilegierten Zugang zur eigenen Lebensgeschichte als Begründung für das Recht auf Selbstnarrativierung. Wer eine Geschichte erlebt hat, so könnte man diese Ansicht zusammenfassen, der darf sie auch erzählen. Parallelen zeigen sich aber auch in Bezug auf das Problem fiktionaler Verarbeitung. Denn das Recht, Erfundenes aus der Perspektive der entsprechenden Identitäten darzustellen, scheint ähnliche moralische Probleme aufzuwerfen wie die einfache Fälschung einer Identität. Wo schützenswerte Identitäten betroffen sind, reicht Fiktionalität nicht aus, um die Anverwandlung eines Stoffes durch einen

129 Sherman Alexie: When the Story Stolen Is Your Own. In: Time vom 29.1.2006.

130 S. Alexie: When the Story stolen is your own.

Nicht-Betroffenen zu legitimieren. »Authority«, schreibt Sue Vice in ihrem Buch über *Holocaust Fiction*, »appears to be conferred on a writer if they have a connection with the events they are describing; this obviously means that the writer's biography must be transparently available for all to know.«[131]

Auch die fiktionale Verarbeitung bestimmter Stoffe unterliegt also einem Autorisierungsgebot, das nur durch biographische Betroffenheit erfüllt werden kann. Das zeigt sich unter anderem daran, dass der Versuch, die Fälschungen Wilkomirskis oder Nasdijjs im Nachhinein in Werke der Fiktion umzudeuten, scheiterte. Die fiktionale Aneignung einer fremden Identität verletzt ebenfalls das Eigentumsrecht der Betroffenen. Eine fiktionale Geschichte mit fiktiven Charakteren einer bestimmten kulturellen Identität darf demnach nur von Autoren geschaffen werden, die legitime Mitglieder dieser Identität sind.

Die Auseinandersetzung zwischen W.G. Sebald und Frank Auerbach zeigt, wie stark die Kontroversen um die Verarbeitung von Einzelpersonen und ethisch problematischen Sujets miteinander konvergieren können. Irene Heidelberger-Leonard, die sich mit dem Fall beschäftigt hat und auch in Kontakt mit Auerbach stand, stellt in diesem Zusammenhang die maßgeblichen Fragen: Warum »sollte der Schriftsteller nicht berechtigt sein, seiner Affinität mit solchen emphatischen Anleihen freien Lauf zu lassen? Schließlich sind die *Ausgewanderten* Fiktion. Wir, die Leser, berauschen uns an Sebalds zarten Einfühlungen, was aber empfindet das Modell?«[132] An dieser Stelle werden die Grundargumente des geläufigen Verarbeitungskonflikts aufgerufen: Erfüllt der fiktionale Status des Textes nicht die Kriterien der Anverwandlung, die eine Geschichte in den Besitz des Autors übergehen lassen? Kann dieses Argument auch dann gelten, wenn das Modell sich wiedererkennt? Und welche emotionalen Reaktionen müssen in dieser Hinsicht berücksichtigt werden? Heidelberger-Leonard berichtet, dass Auerbach in einem persönlichen Gespräch das Unternehmen Sebalds als »unerträglichen Übergriff in seine Privatsphäre« empfunden habe, »ja, er empfinde es wie einen Diebstahl«.[133]

131 Sue Vice: Holocaust Fiction, London 2000, S. 4. Zu den ethischen Problemen von Holocaust-Literatur und Autorschaft vgl. zudem Alvin H. Rosenfeld: The Problematics of Holocaust Literature. In: Literature of the Holocaust, hg. von Harold Bloom, Philadelphia 2004, S. 21-48, sowie Efraim Sicher: The Holocaust Novel, New York 2005.

132 I. Heidelberger-Leonard: Zwischen Aneignung und Restitution, S. 15.

133 I. Heidelberger-Leonard: Zwischen Aneignung und Restitution, S. 15.

Erschwerend kommt in diesem Fall narrativer Enteignung allerdings noch hinzu, dass Sebald sich in seiner literarischen Auseinandersetzung mit der Vertreibung der Juden aus Deutschland eine Opfergeschichte angeeignet hatte, die unter einem besonderen Schutz vor Fremdnarrativierung zu stehen scheint. In Bezug auf Sebalds Programmatik einer gegen das Vergessen oder die Verharmlosung der deutschen Verbrechen gerichteten Literatur stellt Heidelberger-Leonard fest, dass der Autor sich mit den ethischen Widersprüchen seiner ästhetischen Strategien auseinandersetzen musste – dass nämlich

> auch er sich dabei eine Zugehörigkeit erschreibt, die sich auf seine Weise einer Leidensidentität bemächtigt, die objektiv seiner Herkunft und Sozialisation nicht entspricht, kann für ihn, dem es um die Erinnerungsdifferenz zwischen Juden sehr ernst ist, nicht unproblematisch gewesen sein.[134]

In diesem Fall geht die Aneignung einer Leidensidentität mit der Aneignung einer personalen Identität einher. Der von Rhys H. Williams diagnostizierte ›Identitätsraub‹ scheint sich dadurch in seiner ethischen Fragwürdigkeit noch zu potenzieren.

Dieser Exkurs über die identitätspolitischen Kontroversen um narrative Enteignung sollte noch einmal verdeutlichen, wie stark die Lizenzen der Fiktion trotz der beschworenen Freiheit, die sie gewähren sollen, diskursiv beschränkt sind. Die Erfundenheit einer Geschichte entlastet den Autor keineswegs von der Frage: ›Wer darf welche Geschichten erzählen?‹ – eine Frage, die zu immer neuen Kontroversen über Probleme narrativer Autorisierung führt. Die Grenzen und Freiheiten der Verarbeitung von Realien sind gesellschaftliche Aushandlungsphänomene. Das gilt für das Recht von Einzelpersonen an ihrer eigenen Biographie ebenso sehr wie für das Recht von Mitgliedern einer kulturellen Identität, ihre Geschichten selbst erzählen zu dürfen. Sie führen zu Situationen von Verarbeitungs- und Narrativierungskonkurrenz. Es zeigt sich, dass reale Geschichten als Grundlage fiktionaler Werke eine Ressource sind, um die erbittert gekämpft werden kann.

134 I. Heidelberger-Leonard: Zwischen Aneignung und Restitution, S. 11.

6.3 Narrativierungskonkurrenz: Die Kontroverse über Norbert Gstreins *Das Handwerk des Tötens* (2003)

Reale Ereignisse und Personen als Stoff literarischer Verarbeitung sind umkämpfte Ressourcen. Die Frage, wer welche Geschichten verarbeiten darf, kann zu heftigen Kontroversen führen. Das Schlüsselromanereignis um Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* (2003) bezeichnet den Fall einer solchen Narrativierungskonkurrenz. Im Mittelpunkt der Handlung des Romans steht die Figur des Kriegsreporters Christian Allmayer, der 1999 im Kosovo erschossen wurde. Die Perspektive auf diese Figur wird durch die verschachtelte Erzählsituation mehrfach gebrochen. Der namenlose Ich-Erzähler trifft den Journalisten Paul, der einen Roman über Allmayer schreiben möchte, daran scheitert und Selbstmord begeht. Fast alle Informationen über den Toten werden über mehrere Instanzen vermittelt und so in ihrer wesentlichen Fragwürdigkeit inszeniert. *Das Handwerk des Tötens* ist ein Roman über das Scheitern eines Romans und macht »das Erzählen und Schreiben gleichermaßen explizit wie implizit zum Thema«.[135] Auf einer poetologischen Ebene kommt dabei ein relativistisches Credo zum Ausdruck – dass näm-

135 Vgl. Marie Gunreben: ›… der Literatur mit ihren eigenen Mitteln entkommen‹. Norbert Gstreins Poetik der Skepsis, Bamberg 2011, S. 65. *Das Handwerk des Tötens* hat, aufgrund seiner poetologisch avancierten Struktur und seiner weitreichenden metanarrativen Elemente, aber auch wegen der kontroversen Rezeption zahlreiche Interpretationen herausgefordert (vgl. dies., S. 241-264): Wouter Dehairs: ›Die Distanz kann zu groß und zu gering sein, aber es gibt eine mittlere Distanz, aus der man die Dinge am besten sieht‹. Zu Norbert Gstreins *Das Handwerk des Tötens*. In: Germanistische Mitteilungen 62 (2005), S. 65-78; Joanna Drynda: Der Krieg aus der geschichtlichen Ferne betrachtet. Norbert Gstreins Suche nach der richtigen Sprache. In: Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien, hg. von Carsten Gansel und Paweł Zimniak, Dresden/Wrocław 2006, S. 234-245; Daniel Kruzel: Die Notwendigkeit des Faktischen. Über die Spuren Gabriel Grüners in Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens*. In: Norbert Gstrein, hg. von Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs, Graz/Wien 2006, S. 134-152; Waltraud Wende: Zuerst stirbt immer die Wahrheit. Fakten, Fiktionen und Kitsch im intermedialen Diskurs – Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens*. In: Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900, hg. von Lars Koch und Marianne Vogel, Würzburg 2007, S. 169-185; Wolfgang Müller-Funk: Die Dummheiten des Erzählens. Anmerkungen zu Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* und zum Kommentar des Romans *Wem gehört die*

lich die Identität einer Person nicht in einem kohärenten Narrativ erfasst werden kann. Dieses Credo entspricht der von Marie Gunreben analysierten ›Poetik der Skepsis‹ in den Werken Gstreins.[136]

Dem Autor wurde nach der Veröffentlichung des Romans der Vorwurf gemacht, er habe in der Figur Christian Allmayer den realen Kriegsreporter Gabriel Grüner auf unangemessene Weise wiedererkennbar verarbeitet. Grüner und zwei weitere Reporter des *Stern* waren am 13. Juni 1999 im Kosovo ermordet worden.[137] Als starkes Indiz, dass *Das Handwerk des Tötens* sich mit der Person Grüners auseinandersetzte, wertete die Literaturberichterstattung (neben der Ähnlichkeit von Person und Figur) die Widmung des Romans: »zur Erinnerung an / Gabriel Grüner / (1963-1999) / über dessen Leben und dessen Tod / ich zu wenig weiß / als daß ich / davon erzählen könnte.«[138] Diese Widmung wurde gleichermaßen als Eingeständnis der Verarbeitung und als hilfloser Versuch gewertet, sich von den ethischen Problemen dieser Verarbeitung zu distanzieren.[139] Insbesondere Iris Radisch kritisierte die referenzialisierenden Strategien des Romans als Instrumente einer moralisch fragwürdigen Verleumdung. Die verschachtelte Erzählsituation erscheint ihr ein »ton- und spannungslos[er]« Versuch der Verantwortungsabwehr zu sein, ein Vorwand, sich im Mittel eines literarisch misslungenen Werkes an einer realen Person zu vergreifen.

Der Versuch, die Realie (das Schicksal Grüners) durch Transformation in das Eigentum des Buches übergehen zu lassen, wurde (nicht nur von Radisch) als unangemessen kritisiert. Da das Vorbild der Figur klar zu erkennen war, unterlag der Text zumindest partiell den Regeln der Faktualität. Der fiktive Allmayer konnte als der reale Grüner gelesen werden und so blieb der Vorwurf einer verleumdenden narrativen Enteignung be-

Geschichte? In: Narration und Ethik, hg. von Claudia Öhlschläger, München 2009, S. 169-184, sowie G. M. Rösch: Wem gehört eine Geschichte?

136 Vgl. M Gunreben: ›… der Literatur mit ihren eigenen Mitteln entkommen‹, S. 17, die das Erzählverfahren in *Das Handwerk des Tötens* folgendermaßen beschreibt: »Diese Erzählversionen über Leben und Tod Christian Allmayers sind vielfach ineinander verschachtelt: Jemand weiß von einer anderen Person, dass diese gehört haben soll, Allmayer habe angeblich … etc.«

137 Vgl. Clemens Höges: ›Einfach verdammtes Pech‹. In: Der Spiegel vom 21. 6. 1999 und Christoph Borgans: Ein Menschenleben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20. 6. 2014.

138 Norbert Gstrein: Das Handwerk des Tötens, Frankfurt a. M. 2003, S. 7.

139 Daniela Strigl: Ein Buch und seine Rezeption. Über Norbert Gstreins ›Schule des Tötens‹. In: Literatur und Kritik 39 (2004), S. 79-82.

stehen, zumal die Parallelen den Lesern durch die verräterische Widmung geradezu aufgedrängt wurden. Die Figur Allmayer lässt sich also als Porträt des Toten lesen, und fordert demgemäß polemische Gegennarrative heraus. Radisch etwa lieferte ein solches Gegennarrativ. Ihre Rezension beginnt damit, dass sie Grüner als reale Person auftreten lässt:

> Gabriel Grüner gab es wirklich. Er war ein ungemein sympathischer Hamburger Kollege – vor vielen Jahren Hospitant im Feuilleton der ZEIT, in der er seine ersten Literaturkritiken veröffentlichte, später Reporter beim *Stern*. Er kam aus Südtirol, war lange und eng befreundet mit einer bekannten Südtiroler Schriftstellerin. In Hamburg teilte er das Leben mit einer Modejournalistin. Als er 1999 im Kosovo auf einer Reportagereise erschossen wurde, erwartete das Paar gerade das erste Kind.[140]

Diese bemerkenswert ausführliche Biographie Grüners besitzt mehrere Funktionen. Zum einen soll der Mensch, der zum Opfer einer unangemessenen literarischen Verarbeitung geworden ist, als Individuum restituiert werden. Durch den Hinweis auf die Herkunft und das professionelle und familiäre Umfeld gewinnt die Person an Kontur und wird in ihrem tragischen Schicksal für den Leser lebendig. So soll der Person Grüner gleichermaßen ein Gewicht verliehen werden, das seine Widerstandskräfte gegen eine umstandslose Instrumentalisierung als literarischer Stoff verstärkt. Zudem richtet das positive Charakterurteil sich bewusst gegen die angeblichen evaluativen Fehleinschätzungen des Romans: Grüner sei, schreibt Radisch, ein »ungemein sympathischer Kollege« gewesen und nicht wie die Figur Allmayer in *Das Handwerk des Tötens* ein Egomane und Unsympath. Die fiktionsskeptische Implikation dieser Äußerung erscheint klar: Da Gstrein eine reale Person wiedererkennbar verarbeitet hat, muss sich seine Darstellung an der Realität dieser Person messen lassen. Das fiktionsspezifische ›Recht auf Rücksichtslosigkeit‹ wird ihm also aberkannt.[141] Grüner kann und muss gegen das pseudo-faktuale Porträt Allmayer verteidigt werden.

Radischs konsequente Faktualisierung des Romans aktualisiert die Frage nach der Autorisierung: Wer darf diese Geschichte überhaupt erzählen? Der Hinweis auf die Hinterbliebenen Grüners, seine Lebensgefährtin und eine befreundete Schriftstellerin aus Südtirol, soll einerseits auf Figuren des Romans hindeuten, deren Vorbilder ebenfalls erkennbar sind und so die faktualen Tendenzen des Textes unter Beweis stellen – er

140 Iris Radisch: Tonlos und banal. In: Die Zeit vom 22.12.2003.
141 Zum ›Recht auf Rücksichtslosigkeit‹ vgl. Kap. 2.6.

soll andererseits aber auch darauf aufmerksam machen, dass andere viel eher autorisiert wären, sich mit dem Leben des toten Journalisten auseinanderzusetzen. Zusätzlich enthält die Passage auch eine Selbst-Autorisierung. Radisch kennt Grüner als ehemaligen Hospitanten der *Zeit* und erscheint durch diese Bekanntschaft legitimiert, dem verleumdenden Porträt Grüners persönlich entgegenzutreten.

Damit ist das Szenario einer Narrativierungskonkurrenz aufgerufen. Gstrein wird als unberufener Okkupant einer fremden Lebensgeschichte von den eigentlich Autorisierten zur Ordnung gerufen. Zudem soll die ethische Fragwürdigkeit der Verarbeitung in diesem Fall auch das ästhetische Versagen des Textes begründen – eine Argumentationslinie, die für Schlüsselromanereignisse charakteristisch ist. Der »Konstruktionsfehler« der Erzählung, schreibt Radisch, sei darin zu suchen, dass dem Roman ein »weitgehend bekannter Lebensstoff« zugrunde liege, »vor dem er durch seine erzählstrategischen Bemühungen jedoch ständig auf der Flucht ist«.[142] Das literarische Versagen Gstreins wird dadurch erklärt, dass sich der Eigenwert des Romans in den »Abwehrmanövern« gegen eine faktuale Lesart erschöpft, ohne diese Lesart tatsächlich abwehren zu können. Der Roman wäre demnach ein Schlüsselroman, der sich vergeblich dagegen wehrt, ein Schlüsselroman zu sein. Übrig blieben, so Radisch, allein Figurenporträts, die »in einem derart missgünstigen Licht gezeichnet« werden, dass man sich fragen müsse »was außer innerösterreichischen Stammesfehden und deren ästhetischer Kostümierung den Tiroler Autor eigentlich interessiert«. Der Krieg auf dem Balkan, das eigentlich intendierte Thema des Romans, gerate jedenfalls vor dem Hintergrund der ständigen Perspektivierung aller Aspekte der Handlung »zu einem unbegreiflichen Kasperlekrieg«.[143] Dieses Gesamtversagen beruhe, wie Radisch am Ende ihrer Besprechung feststellt, auf den Gefahren, die mit der Gattung ›Schlüsselroman‹ einhergehen:

> Der Schlüsselroman ist ein heikles Genre, seine Motive sind selten nachvollziehbar, liegen im Privaten, Halböffentlichen. Er muss scheitern, solange seine eigentlichen Intentionen außerliterarisch sind. Das haben Martin Walser, Maxim Biller und Alban Nikolai Herbst gerade erfahren. Ein Schlüsselroman, der sich überdies als Nicht-Schlüsselroman verschlüsseln will, entkommt vielleicht der gerichtlichen Klage seiner missbrauchten Vorbilder, aber nicht seinem Schicksal. Und das ist dann wieder eine gute, geradezu weihnachtliche Nachricht:

142 I. Radisch: Tonlos und banal.
143 I. Radisch: Tonlos und banal.

> Aus Missgunst und übler Nachrede kommt zum Glück nichts heraus. Nicht einmal gute Literatur.[144]

An dieser Stelle werden noch einmal alle negativen Charakteristika des Schlüsselromans artikuliert: Eine außerliterarische Intention des Autors kontaminiert das literarische Vorhaben; der Roman verkommt zu einem Instrument ›übler Nachrede‹, er entspringt persönlichen Motiven des Autors (seiner »Missgunst«). Durch die narrative Komplexität, die in diesem Fall als reine Abwehrstrategie entlarvt wird, gelinge es Gstrein zwar, den juristischen Folgen seines Missbrauchs an den Vorbildern zu entgehen; davor, dass diese außerliterarischen Motive seinen ästhetischen Anspruch ruiniert haben, hätten diese Strategien ihn aber nicht bewahren können.

Es erscheint in diesem Fall naheliegend, die Kritik an *Das Handwerk des Tötens* in den Kontext der Schlüsselromanereignisse um Walsers *Tod eines Kritikers*, Maxim Billers *Esra* und Alban Nikolai Herbsts *Meere* zu stellen. In den entsprechenden Kontroversen wurde die ethische Fragwürdigkeit der Verarbeitung ebenfalls mit dem Befund eines ästhetischen Versagens verknüpft. Gerade die Kritik an *Tod eines Kritikers* berief sich in ähnlicher Weise auf die psychologischen Motive des Schreibens und versuchte, die komplexe, verrätselte Struktur der Erzählung als Abwehrstrategie gegen den Vorwurf des verleumdenden Schlüsselromans zu enttarnen.[145] Der Schlüsselroman als Instrument der Verleumdung kann auch durch die avancierteste narrative Struktur seiner ästhetischen Katastrophe nicht entgehen.

Radischs Polemik ist sicherlich die schärfste Kritik an der als moralisch verwerflich empfundenen Verarbeitung Grüners in Gstreins *Das Handwerk des Tötens*. Ähnliche Einwände finden sich aber auch, weniger überspitzt formuliert, in anderen Besprechungen des Romans.[146] So in der Rezension Barbara Supps im *Spiegel*, die ebenfalls auf das Vorbild

144 I. Radisch: Tonlos und banal.

145 Vgl. Kap. 5.3.

146 So bei Wendelin Schmidt-Dengler: Schluss mit dem Erzählen. In: Literaturen vom 22.10.2003: »An einigen Stellen – es geht da vor allem um Streit und Tratsch im Literaturbetrieb – schrammt der Text ganz knapp am Schlüsselroman vorbei, ein Manöver, das weder dem Werk noch seinem Schöpfer gut ansteht. Selbst Leser, die mit der Literaturszene Österreichs nicht vertraut sind, merken da den polemischen Unterton in manchen Passagen, die in der um Objektivität und Ausgewogenheit bemühten Diktion des Ganzen Fremdkörper sind. Das Schicksal Gabriel Grüners wird an entscheidenden Stellen variiert, doch sind zahlreiche Details aus seiner Biographie übernommen.«

Grüners verweist und ebenfalls die ethischen Probleme, die mit der Verarbeitung verbunden sind, zum Ausgangspunkt ihrer Einschätzung macht: »Da bedient sich einer des Todes eines anderen als Stoff für Literatur – das darf ein Schriftsteller. Natürlich darf er das. Wenn er es kann.«[147] Autorisierung wird an die erzählerische Kompetenz desjenigen gebunden, der verarbeitet. Allerdings sei der Roman misslungen, da Gstrein aus lauter Furcht vor Kitsch dem Kern der Geschichte – den Kriegserlebnissen des Kriegsreporters – nicht nahe komme: »Gstrein sagt, er liebe das Relative, das Mögliche, die Mutmaßung, und vor allem: Er fürchtet den Kitsch. Also flüchtet er und schafft Distanz, schreibt unter Vorbehalt […].« Diese ständige Distanzierung lasse allerdings den Eindruck entstehen, dass der »Autor zu viel anderes vorhätte und seiner Idee nicht traute«.[148]

Diese Diagnose eines erzählerischen Versagens lässt dann auch die Frage nach der Autorisierung problematisch werden. Die Figur Allmayers, hinter der man den realen Grüner aufgrund zahlreicher biographischer Überschneidungen erkennen könne, sei, schreibt Supp, »ein Besserwisser, ein Ideologe mit Hang zum Pathos, ein Wichtigtuer, ein Unsympath«[149] – eine Charakterisierung, die von den Lesern auf den realen Grüner projiziert werden müsse. Ein entsprechendes Dementi Gstreins will Supp nicht gelten lassen: »Wer sich in dem Buch selbst erkenne, sagt Gstrein, sei ›einem Lektürefehler‹ erlegen. Und ein Autor hafte nicht für das, was beim Lesen im Kopf des Lesers passiert.«[150] Wenn es dem Autor aber wirklich darum gegangen wäre, solche Lesarten zu vermeiden, dann »hätte er sich die Widmung sparen müssen, die den unvoreingenommenen Leser erst darauf stößt«.[151] Auch an dieser Stelle werden die geläufigen Komponenten eines Schlüsselromanereignisses aufgerufen: Der Autor leugnet, unter Berufung auf die Transformationskraft der fiktionalen Anverwandlung, dass der Text auf Entschlüsselung angelegt sei, während seine Gegner ihm anhand der Faktualitätsignale gerade eine solche Intention unterstellen. Der paratextuelle Hinweis auf Grüner in der Widmung dient ihnen dabei als Hauptbeweismittel.

Bemerkenswert ist im Fall von *Das Handwerk des Tötens* vor allem, dass die Kritik an einer fehlenden Autorisierung sich auf die Hinterbliebenen der Person beruft, die im Roman angeblich widerrechtlich verar-

147 Barbara Supp: Kampf um die Unschuld. In: Der Spiegel vom 28.7.2003.
148 B. Supp: Kampf um die Unschuld.
149 B. Supp: Kampf um die Unschuld.
150 B. Supp: Kampf um die Unschuld.
151 B. Supp: Kampf um die Unschuld.

beitet wurde. Was bei Radisch durch den Verweis auf die Freundin und die Lebensgefährtin des Toten bereits angedeutet wird, macht Supp in ihrer Besprechung explizit: Es sei nicht verwunderlich, schreibt sie,

> wenn Freunde des toten ›Stern‹-Reporters, wenig erfreut, sich und Grüner in Gstreins Romanfiguren wiederfinden. Die Schriftstellerkollegin Sabine Gruber zum Beispiel oder auch Grüners Lebensgefährtin Beatrix Gerstberger, die in einem eigenen Buch kürzlich in klaren, traurigen Worten erzählt hat, was das ist, ein Verlust. Als ›pietätlose Abrechnung mit einem Toten‹ liest Gerstberger Norbert Gstreins Roman, hat aber keineswegs die Absicht, vor Gericht zu ziehen gegen einen Autor, ›der stets nach Aufmerksamkeit sucht‹.[152]

Die wesentliche Konfliktsituation einer Narrativierungskonkurrenz ist damit aktualisiert: Wer darf das Leben der Toten erzählen? Ist es der stoffsuchende Autor, der in der Widmung des Romans beteuert, über Grüner ›zu wenig zu wissen‹, um davon erzählen zu können? Oder sind es die Freunde des Toten, die sich durch ihre persönliche Nähe als Nachlassverwalter seiner Lebensgeschichte legitimieren? Der Fall erinnert an die Kontroverse um Saul Bellows *Ravelstein*. Auch hier fand die Narrativierung eines Verstorbenen gegen den Willen der Familie und anderer Hinterbliebenen statt.[153] Doch während Bellow den Anspruch, als posthumer Biograph seines Freundes Allan Bloom aufzutreten, im Roman selbst durch einen Autorisierungsdiskurs inszenierte, erscheint die Aneignung Grüners in *Das Handwerk des Tötens* als polemischer Angriff gegen jede Form des Gedenkens, die davon ausgeht, das authentische Bild eines Menschen evozieren zu können. Bellow hatte seinen Erbanspruch auf die narrative Identität des Freundes noch damit begründet, dass er allein eingeweiht sei in die Wünsche des Verstorbenen und als Einziger kompetent, ein schonungslos ehrliches Bild zu zeichnen – Gstrein dagegen legitimiert sich gewissermaßen durch seine allgemeine Ablehnung des Konzepts einer kohärenten narrativen Identität.

Diese Ablehnung zeigt sich in einer Anspielung auf das Buch *Keine Zeit zum Abschiednehmen. Weiterleben nach seinem Tod* der ehemaligen Lebensgefährtin Grüners, Beatrix Gerstberger, auf das auch Supp in ihrer Besprechung im *Spiegel* hingewiesen hatte. Das Buch erschien 2003, einige Jahre nach dem Tod Grüners, und ist als Erinnerungsnarrativ und Trauerratgeber angelegt. Gerstberger erzählt nicht nur die eigene Verlustkatastrophe, sondern lässt auch andere Frauen, die Angehörige

152 B. Supp: Kampf um die Unschuld.
153 Vgl. Kap. 6.2.

verloren haben, zu Wort kommen.[154] So soll das individuelle Trauernarrativ in den weiteren Rahmen der Verarbeitungsliteratur gestellt werden. In *Das Handwerk des Tötens* schreibt die Figur Lilly, eine ehemalige Lebensgefährtin Allmayers, eine kurze fiktionale Erzählung über den Verstorbenen, die den Titel *Tausendundein Tod* trägt. Dieser Bericht der Hinterbliebenen erscheint im Roman als unangemessener Versuch, ein authentisches Bild des Toten zu zeichnen. Der Erzähler zeigt sich bestürzt über die klischeebehaftete Kohärenz der dargestellten Identität:

> Knapp über achtzig Seiten, mehr hatte es nicht, aber sie zeichnete in ihm ein Bild von Allmayer, wie ich es mir nicht vorstellen wollte, derart fix und fertig war es, von Anfang an auf das Ende ausgerichtet, geradeso, als wäre nie etwas anderes möglich gewesen als das, was dann eintreten sollte.[155]

Allmayer erscheine als naiver Träumer und Intellektueller, »ein Klischee«, das, wie der Erzähler streng vermerkt, »mehr über sie [Lilly, JF] aussagt als über ihn […]«.[156] Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang vor allem die Formulierung: »wie ich es mir nicht vorstellen wollte«. Die erzwungene Kohärenz des Porträts Allmayers irritiert den Erzähler wegen der teleologischen Struktur der Erzählung, welche die Person des Verstorbenen in das Korsett eines klischeebeladenen Narrativs zwängt. Auf der Ebene der impliziten Poetologie des Romans wird die verschachtelte, in den Charakterisierungen immer mehrfach vermittelte Erzählsituation in *Das Handwerk des Tötens* als konkurrierender Versuch, sich einen Toten ›vorzustellen‹, in Stellung gebracht. Das fiktive Buch *Tausendundein Tod* – als Anspielung auf das reale Buch Gerstbergers – erscheint als Parodie einer Trauerkultur, die der Lebensgeschichte des Toten eine festgefügte, von moralischen Sicherheiten umzäunte Form geben möchte.

Auffällig ist zudem, dass die Figur Lilly als eine Person gezeichnet wird, die ihre Trauer als Vehikel der Selbstdarstellung missbraucht. Der Erzähler erfährt von Paul, dem Journalisten, der einen Roman über Allmayer schreiben möchte, dass Lilly sich bei der Beerdigung des Ermordeten »in Szene gesetzt habe« – »kaum mehr von seinem Grab wegzubringen gewesen war und am Ende beinahe einen hysterischen Zusammenbruch ge-

154 Beatrix Gerstberger: Keine Zeit zum Abschiednehmen. Weiterleben nach seinem Tod, München 2003. Neben Gerstberger erzählen noch sechs weitere junge Frauen davon, wie sie den Tod ihrer Partner verarbeitet haben.

155 N. Gstrein: Das Handwerk des Tötens, S. 323.

156 N. Gstrein: Das Handwerk des Tötens, S. 324.

mimt hätte«.[157] Diese inszenierte Trauer konvergiert mit dem aus der Sicht des Erzählers unangemessenen Trauerbuch und erscheint als kontrollierter Versuch, die Herrschaft über das Narrativ Allmayers an sich zu reißen. Der Bericht des Erzählers fungiert als Gegenversion zum offiziellen Narrativ des Angedenkens, das Lilly entworfen hat. Eine Narrativierungskonkurrenz wird also bereits auf der Handlungsebene inszeniert. Diese Konkurrenz lässt sich auf eine poetologische Ebene heben, die Gstreins Roman als die angemessene Art legitimieren soll, sich mit einem Fall wie dem von Grüner zu beschäftigen – und zwar auch gegen andere Narrativierungsversuche wie Gerstbergers *Keine Zeit zum Abschiednehmen.*

Diese Skepsis bezieht sich in *Das Handwerk des Tötens* nicht nur auf das Buch Lillys – das eher als Nebenkriegsschauplatz erscheint –, sondern auch auf alle anderen Versuche, das Schicksal Allmayers narrativ zu erfassen – bis hin zu einer impliziten Selbstkritik des Erzählers.[158] Insbesondere die Figur Paul wird als Prototyp des Schriftstellers, der ohne Rücksicht auf das Eigenrecht der Wirklichkeit Ereignisse und Personen verarbeitet, in Stellung gebracht. Er glaubt, in Allmayers Tod den Stoff für seinen ersten Roman gefunden zu haben. Zwischen ihm und dem Erzähler existiert eine Konkurrenzsituation, die sich nicht nur darin zeigt, dass der Erzähler die ethischen und ästhetischen Probleme von Pauls Vorhaben kritisch kommentiert, sondern auch darin, dass die beiden um dieselbe Frau, Helena, die Freundin Pauls, konkurrieren. Diese fungiert, wie Gunreben im Anschluss an Lützeler feststellt, »als jene mythische Gestalt, die die Männer in den Kampf um ihre Person und damit in einen Kampf um die Geschichten zwingt«.[159]

Die Konkurrenzsituation betrifft auch in diesem Fall das Eigentumsrecht an einer Lebensgeschichte. Mit großer Skepsis beobachtet der Erzähler den vom Verarbeitungsfuror besessenen Paul, dessen Vorhaben einer literarischen Aneignung er als moralisch fragwürdig ansieht: »›Das ist meine Geschichte‹, sagte er [Paul, JF], als müßte er sie gegen mich

157 N. Gstrein: Das Handwerk des Tötens, S. 324. Die Erzählung Pauls, an die sich der Erzähler in diesem Moment erinnert, findet sich auf S. 91: Der Erzähler vermerkt, Paul habe berichtet, dass Lilly »mit der Gradezza eines Bauerntrampels, der die Dame von Welt mimt« an die Stelle der Witwe getreten sei.

158 M. Gunreben: ›… der Literatur mit ihren eigenen Mitteln entkommen‹, S. 55-68.

159 M. Gunreben: ›… der Literatur mit ihren eigenen Mitteln entkommen‹, S. 49; Paul Michael Lützeler: Bürgerkrieg global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman, München 2009, S. 80.

verteidigen. ›Wer sonst sollte sie erzählen, wenn nicht ich?‹«[160] Diese umstandslose Selbst-Autorisierung ist repräsentativ für die Haltung der Figur Paul, die das reale Unglück eines Menschen als verwertbares Eigentum betrachtet und als Stoff instrumentalisiert. Der Erzähler merkt an, dass es »etwas Abgeschmacktes hatte, Allmayers Tod so zu betrachten, sein Unglück im Hinblick auf eine spätere Verwertbarkeit zu sehen, noch bevor er begraben war [...]«.[161]

Neben diesen ethischen Einwänden drängen sich dem Erzähler allerdings auch ästhetische Bedenken auf. Paul ist davon überzeugt, durch die Inspiration einer realen Geschichte über ausreichende narrative Energie für seine Erzählung zu verfügen. Dem liegt ein Konzept von Literatur zugrunde, das davon ausgeht, dass der Fund einer literarisierbaren Geschichte die wichtigste produktionsästhetische Voraussetzung eines gelungenen Werkes darstellt – eine Auffassung, die der Erzähler nicht teilt: Am liebsten würde er darauf hinweisen, schreibt er, »wie wenig man in der Hand hatte mit der Behauptung, etwas sei nach einer wahren Geschichte konstruiert, oder noch schlimmer, das Leben selbst habe es geschrieben [...]«. Diese Einschätzung lässt sich in dem Satz »Ein Toter macht noch keinen Roman« zusammenfassen.[162]

Was hier zum Ausdruck kommt, ist eine grundsätzliche Skepsis in Bezug auf den lebensweltlichen Stoff, der die literarische Erzählung inspiriert. Das Eigenrecht der Kunst beruht auf der angemessenen Transformation der vorbildgebenden Ereignisse, nicht auf der bloßen Aneignung einer realen Lebensgeschichte, die nach Gutdünken dramatisiert wird. Paul verkörpert demnach in *Das Handwerk des Tötens* einen Schriftstellertypus, der über oberflächliche Verarbeitungsliteratur nicht hinauskommt. Er wird, wie Gunreben festgestellt hat, aus zwei Gründen als ein schlechter Erzähler charakterisiert: »Erstens, weil er sich für seinen Roman unreflektiert aus dem realen Leben bedient, zum Zweiten, weil er reales Leben in eine vorgefertigte Dramaturgie zu pressen versucht.«[163]

Wie lassen sich vor diesem Hintergrund die widersprüchlichen Strategien des Romans erklären? *Das Handwerk des Tötens* kann auf der Handlungsebene als direkter Angriff auf eine Art literarischer Verarbeitung gelesen werden, die sich an einer fremden Lebensgeschichte vergreift und so die vorbildgebende Person einerseits der Leseöffentlichkeit preisgibt, andererseits aber dieser Lebensgeschichte aus literarischer

160 N. Gstrein: Das Handwerk des Tötens, S. 36.
161 N. Gstrein: Das Handwerk des Tötens, S. 36.
162 N. Gstrein: Das Handwerk des Tötens, S. 37.
163 M. Gunreben: ›... der Literatur mit ihren eigenen Mitteln entkommen‹, S. 54.

Zweckmäßigkeit nicht gerecht werden kann. Diese Form der Instrumentalisierung gehört zu den wichtigsten Komponenten des Schlüsselromanvorwurfs, und zunächst erscheint Gstreins poetologischer Entwurf als scharfe Polemik gegen genau diese Form des entschlüsselbaren Schreibens. Allerdings stellt sich dann die Frage, warum er sich durch die Verarbeitung der realen Lebensgeschichte Grüners selbst diesem Vorwurf ausgesetzt hat. Wie etwa die Reaktion Radischs zeigt, führten die Referenzialisierungsangebote des Romans (allen voran die Widmung an Grüner) dazu, dass dem Text unterstellt wurde, selbst ein Schlüsselroman zu sein.

Die Entschlüsselungsmöglichkeiten, die der Roman anbietet – verbunden mit dem gleichzeitigen poetologischen Angriff auf diese Art der Referenzialisierbarkeit –, weisen darauf hin, dass es sich bei *Das Handwerk des Tötens* um eine Schlüsselromanparodie handelt. Diese greift die Aspekte der Gattung, das heißt, die Möglichkeit, reale Vorbilder zu identifizieren, zwar auf; allerdings nur, um sie auf der Ebene der Erzählung wieder zurückzunehmen. Der Versuch, die Figur Allmayer im Sinne einer Eins-zu-eins-Übertragung als Porträt Grüners zu lesen, soll durch die verschachtelte Erzählperspektive und die grundsätzlich mehrfach gebrochene Informationsvermittlung ad absurdum geführt werden. So erscheint die Widmung des Buches als Instrument einer ambivalenten Leserlenkung, die den Rezipienten in die Irre führen soll. Was zunächst wie ein Schlüsselroman aussieht, soll sich im Verlauf der Lektüre als eine poetologisch informierte Reflexion über das Scheitern des verschlüsselnden Schreibens erweisen. Denn der Leser hat am Ende nichts Substantielles über Allmayer erfahren. Seine Geschichte dient den lebenden Figuren allein als Projektionsfläche ihrer eigenen Identitätsentwürfe. Auf einer anthropologischen Ebene versteht sich das Narrativ auch als identitätsphilosophisches Bekenntnis zur Relativität von Identitäten. Der Schlüsselroman fungiert in diesem Zusammenhang als Verkörperung einer literarischen Erzählung, die verspricht, einen Menschen ›bekannt‹ zu machen.

Der Vorwurf, Gstrein habe mit *Das Handwerk des Tötens* selbst einen Schlüsselroman geschrieben, ist demnach das Resultat einer gescheiterten literarischen Kommunikation. Während der Roman deutlich zu erkennen gibt, dass er als subtile Reflexion der Probleme intendiert war, die mit der umstandslosen Verarbeitung realer Menschen einhergeht, wurde er von einigen Rezensenten dennoch als direkter Angriff auf den realen Grüner gelesen, als ›pietätlose Abrechnung mit einem Toten‹. Hier zeigen sich Parallelen zum Fall von *Tod eines Kritikers.* Walsers Roman ist ein Plädoyer für den Schutzraum der Fiktionalität, in dem persönliche Aggressionen

des Autors kontrolliert ausgelebt werden können.[164] Allerdings wurde der Roman wegen seiner Referenzialisierungsangebote fast ausschließlich als Attacke gegen Marcel Reich-Ranicki gelesen. Die verrätselte Struktur der Handlung erschien den Gegnern des Buches als reines Alibi, das der unerhörten Mordphantasie die höheren Weihen literarischer Reflexivität verschaffen sollte. In ähnlicher Weise versuchte auch Radisch, die verschachtelte Erzählsituation in *Das Handwerk des Tötens* als Versuch zu entlarven, einen Schlüsselroman nicht wie einen Schlüsselroman aussehen zu lassen. Beide Fälle illustrieren noch einmal, wie stark die Komplexitätsreduktion im Fall von Romanen wirkt, die sich partiell als faktual lesen lassen. Insbesondere, wenn die Referenzen des Textes als ethisches Problem wahrgenommen werden – sei es als Versuch, eine reale Person zu verleumden, sei als unangemessene Aneignung einer Geschichte.

Gstrein selbst versuchte, sich gegen die Abwertungs seines Buches zur Wehr zu setzen. Im Herbst 2004, ein Jahr nach der Debatte um *Das Handwerk des Tötens*, veröffentlichte er den Essay *Wem gehört eine Geschichte?*, der sich als Nachschrift zum Roman lesen lässt, welche die poetologischen Probleme, die in der fiktionalen Erzählung bereits thematisiert wurden, noch einmal in einer faktualen Einlassung präzisieren soll. Diese Absicht wird gleich zu Beginn von *Wem gehört eine Geschichte* deutlich markiert:

> Die Versuche, meinen Roman *Das Handwerk des Tötens* mit manchmal abenteuerlich anmutenden ›Entschlüsselungen‹ der darin vorkommenden Figuren zu skandalisieren, haben in mir das Bedürfnis geweckt, offenzulegen, wie es in ihm um das Verhältnis zwischen Fakten und Fiktionen bestellt ist. Soweit ich das vermag, möchte ich mich damit sowohl gegen den Vorwurf verwahren, ich hätte beide unzulässig vermischt, als auch die dem zugrunde liegende naive Vorstellung sichtbar machen, ich könnte meine, an einer ›wahren Begebenheit‹ angelehnte Geschichte Personen geklaut haben, die sich den Glauben anmaßen, sie gehöre Ihnen, und darüber verfügen wollen, wer sie erzählen dürfe und wer nicht.[165]

Gstreins Essay reiht sich ein in die historische Tradition der Verteidigungsschriften gegen den Schlüsselromanvorwurf. Die apologetischen und polemischen Einlassungen von Autoren, die sich über referenziali-

164 Vgl. Kap. 5.3.

165 Norbert Gstrein: Wem gehört eine Geschichte? Fakten und Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens, Frankfurt a.M. 2004, S. 9.

sierende Lesarten empören, bilden inzwischen ein eigenes Genre: Der grundlegende Text dieser Art ist Thomas Manns »Bilse und Ich«, der nicht nur die Argumentationsstrategien der Verteidigung vorgeprägt hat, sondern auch als Bezugspunkt für spätere Debatten dient. In die Reihe dieser Texte gehört zudem Klaus Manns ungehaltener Leserbrief an die *Pariser Tageszeitung*, die seinen *Mephisto* als Schlüsselroman beworben hatte,[166] oder Wolfgang Koeppens wütender Essay *Die elenden Skribenten*, wo sich der Autor über die zahlreichen Entschlüsselungsversuche seines Romans *Tauben im Gras* beschwerte. Dazu gehört aber auch Uwe Johnsons Brief an Marianne Frisch, in dem dieser versuchte, die Indiskretionen der Erzählung *Montauk* zu legitimieren – ein Brief, den Max Frisch in Auftrag gegeben hatte.[167] Zuletzt lieferte die Stellungnahme Maxim Billers zum Prozess um seinen Roman *Esra* ein poetologisch untermauertes Dementi des Schlüsselromanvorwurfs.[168]

Gstreins Essay hebt sich nicht nur durch seinen Umfang (eine eigenständige Buchpublikation von über 100 Seiten) von der Tradition dieser Verteidigungsschriften ab, sondern auch dadurch, dass er von Anfang an den Eigentumsdiskurs um reale Geschichten in den Mittelpunkt seiner fiktionstheoretischen Polemik stellt. Seine Kritik gilt vor allem der Vorstellung, dass bestimmte Geschichten Personen ›gehören‹, und dass diese Geschichten demnach ›geklaut‹ werden können. Zunächst allerdings aktualisiert Gstrein die geläufigen Argumente der normativen Schlüsselromankritik. Er wolle zeigen, »wie beim Erzählen eine neue Art von Realität konstruiert wird«, und sich gleichzeitig gegen den Vorwurf verteidigen, »einem Toten übel nachgeredet zu haben«. Gstrein konstatiert verärgert, dass ausgerechnet seiner Art des Schreibens, welche »die Konstruiertheit aller Realität betont«, unterstellt werde, »nichts als eine platte und damit selbstverständliche Abbildung der Wirklichkeit« zu liefern: »[…] ich sollte zugeben«, schreibt er, »daß meine Fiktion einem feigen Versteckspiel Vorschub leistete und ich in Wirklichkeit über eine reale Person schrieb und mich damit an ihr verging, um mich selbst in den Vordergrund zu setzen.«[169]

Gstrein beteuert, keinen Roman über den ermordeten Journalisten geschrieben zu haben. Die Figur Allmayer habe, »abgesehen von ein paar äu-

166 Vgl. Klaus Manns Telegramm an die *Pariser Tageszeitung*, zitiert nach E. Spangenberg: Karriere eines Romans, S. 114.

167 Vgl. Brief an Marianne Frisch vom 13.1.1975. In: E. Fahlke: Der Briefwechsel, S. 104-107.

168 M. Biller: Stellungnahme zu dem Prozeß um ›Esra‹ vom 21.3.2003, S. 141-146.

169 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 12.

ßeren Daten, nichts mit Gabriel Grüner gemein«.[170] Die Entschlüsselungen seines Romans seien der Skandalisierungssucht einer inkompetenten Literaturberichterstattung zu verdanken. Dahinter verberge sich das »alte Problem von Schlüsselromanen, die keine sind und erst durch die vermeintliche Entschlüsselung dazu werden«.[171] Hier kommt die konventionelle Verteidigungsstrategie zum Einsatz, Schlüsselromanlektüren als mediengemachte Rezeptionspathologien zu diskreditieren. Erst der öffentliche Paratext des Vorwurfs stimmt die Leser auf eine Entschlüsselung ein, die formal und intellektuell avancierten Werken in keiner Weise gerecht werden kann. Ein Problem, das sich, wie Gstrein anmerkt, im Fall seines eigenen Romans als besonders gravierend erweist, da dieser ja gerade darauf angelegt war, »diese Scheinerregung zu thematisieren«.[172] Der Erzähler müsse in diesem Fall als das »personifizierte Über-Ich« des scheiternden Schriftstellers Paul gelesen werden – als eine Figur also, die die »möglichen Kurzschlüsse« eines entfesselten Verarbeitungsfurors reflektiert.[173]

Allerdings richtete sich der Essay Gstreins nicht nur gegen angebliche Fehllektüren seines Buches als Schlüsselroman, sondern auch gegen den konkreten Vorwurf, er sei ein Schriftsteller, der sich parasitär fremde Geschichten aneigne. Im Mittelpunkt dieser Verteidigung stehen spezifische Angriffe der Hinterbliebenen Grüners. Gstrein erzählt zunächst die Anekdote, wie ein »freundlicher älterer Herr aus Wien« ihn bei einer Veranstaltung im Hamburger Literaturhaus kurz vor der Veröffentlichung von *Das Handwerk des Tötens* darauf hingewiesen habe, er »hätte es nicht schreiben dürfen«.[174] Dieser ältere Herr[175] wird als Vertreter eines mafiösen, klatschsüchtigen Literaturbetriebs bloßgestellt. Er informiert Gstrein darüber, dass dieser im neuen Roman seiner Freundin vorkomme, und verrät ihm »genüßlich« den Namen, »unter dem ich mich darin finden würde«.[176] Dadurch habe der Herr, wie Gstrein ironisch feststellt, selbst den »dünnen Firnis der Fiktion« weggekratzt, den sie, seine Freundin, »immerhin darübergelegt hatte«.[177] Der Roman der

170 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 20.
171 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 20f.
172 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 22.
173 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 22.
174 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 36.
175 Es handelt sich wahrscheinlich um den Dichter und Romancier Robert Schindel. Vgl. Johann Holzner: Norbert Gstrein, *Das Handwerk des Tötens* und *Wem gehört eine Geschichte?* Unter: http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/tirol/rez_05/holzner_dasha.html.
176 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 39.
177 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 39.

Freundin, der sich durch die Zitate, die Gstrein in seinem Essay kommentiert, als Sabine Grubers *Die Zumutung* erweist, soll damit als Schlüsselroman enttarnt werden. Gstrein beschreibt, wie er sich selbst als die Figur des parasitären Schriftstellers Holztaler darin wiedererkennt.

Tatsächlich lässt sich Grubers *Zumutung* als Angriff auf Gstrein lesen, der das Recht dieses Autors, die Geschichte Grüners zu verarbeiten, infrage stellt.[178] Das Buch handelt von der schwerkranken Kunsthistorikern Marianne, die den Roman erzählt und dabei über die Bedeutung des nahenden Todes reflektiert. Im Beziehungsgeflecht der Handlung taucht auch immer wieder der Schriftsteller Holztaler auf, zu dem die Erzählerin ein ambivalentes, von Freundschaft und Misstrauen geprägtes Verhältnis pflegt. Die Figur wird in *Die Zumutung* mit allen Komponenten des amoralischen Künstlerkonzepts ausgestattet.[179] Schon zu Beginn heißt es: »Holztaler setzte sich gerne vor die Biographien anderer und aß sich satt.«[180] Die Figur Paul, der Lebensgefährte der Erzählerin, sagt über den Schriftsteller, er müsse andere Menschen »aussaugen«, da sein eigenes Leben »nichts hergibt«. Er würde nicht einmal davor zurückschrecken, »uns Juden um unsere Geschichte zu beneiden«.[181] Später wird das Problem des Literaten, der rücksichtslos fremde Geschichten verarbeitet, von der Erzählerin noch einmal zusammengefasst:

> ›Ich mag Holztalers Gier nach Geschichten nicht, das weißt du. Selbst, wenn ich lüge und ihm sage, ich wäre im Krankenhaus gewesen, die Befunde seien stabil, will er eine Geschichte. Er bohrt nach der Geschichte. Er will das Geschehen und die Eindrücke in chronologischer Reihenfolge, damit sich's hinterher leichter schreibt. Es reicht nicht, dass ich sage, was mir fehlt. Er will alles wissen, will einen Anfang, die Fortsetzung und das spektakuläre Ende.‹[182]

Holztaler wird demnach nicht nur als Mensch charakterisiert, der die Geschichten anderer Menschen (in der Metaphorik des ›Sattessens‹) verschlingt, er ist auch im Sinne des amoralischen Autorkonzepts nicht in der Lage, sich an die Regeln zwischenmenschlichen Zusammenlebens zu halten. Anstatt der Krankheit der Erzählerin mit Empathie zu begegnen, zwingt er sie, ihre Leidensgeschichte für ihn narrativ aufzubereiten, um sie später umso besser verarbeiten zu können. Und selbst vor der iden-

178 Vgl. D.-C. Assmann: Poetologien des Literaturbetriebs, S. 258-270.

179 Vgl. Kap. 6.1.

180 Sabine Gruber: Die Zumutung, München 2003, S. 30.

181 S. Gruber: Die Zumutung, S. 31.

182 S. Gruber: Die Zumutung, S. 76.

titätspolitisch hochproblematischen Aneignung jüdischer Geschichten scheint Holztaler keinen Halt zu machen.

Die Figur verkörpert den extremen Typus eines Schriftstellers, der in seiner Verarbeitungssucht überhaupt keine ethischen Grenzen mehr kennt. Am Ende des Romans kündigt Holztaler dann an, einen Roman über Denzel zu schreiben, einen Journalisten, von dem die Erzählerin berichtet, er sei »von serbischen Heckenschützen erschossen« worden, »als er sich während des Bosnienkrieges ins Zentrum von Sarajevo wagte«.[183] Holztaler möchte den Roman »Die bosnischen Jahre« nennen und lässt sich von der Erzählerin auch nicht davon abhalten: »Nicht über Denzel, dachte ich, nicht schon wieder über einen gemeinsamen Freund. ›Lass ihn tot sein‹, sagte ich.«[184] Als Holztaler versucht, abzulenken, fährt sie ihn an: »›Musst du über diese schreckliche Geschichte schreiben? Du hast wirklich keine Phantasie.‹«[185]

Die Zumutung, die im Frühjahr 2003, also noch Monate vor *Das Handwerk des Tötens*, publiziert wurde, lässt sich als ein narrativer Präventivschlag lesen. Überdeutlich spiegelt sich in dem fiktiven Roman »Die bosnischen Jahre«, den Holztaler androht, das reale Romanprojekt Gstreins.[186] Die Verarbeitung Denzels, der die Erzählerin mit Schrecken entgegensieht, weist voraus auf die Verarbeitung Grüners. Durch den Rückgriff auf die topische Figur des amoralischen Schriftstellers wird Gstrein schon vor der Veröffentlichung seines Romans als Schriftsteller gebrandmarkt, der sich an Geschichten vergreift, die ihm nicht gehören. Der Vorwurf des Parasitären lässt sich als Misstrauensvotum gegen die Einbildungskraft des Schriftstellers verstehen (»Du hast wirklich keine Phantasie.«).

Gstrein selbst deutet die Figur Holztaler in *Wem gehört eine Geschichte?* als eine nachträglich in den Roman montierte Figur, die ihn als unberufenen Biographen Grüners delegitimieren soll. Die zugrunde liegende Narrativierungskonkurrenz zeige sich am Prolog von *Die Zumutung*, wo die Autorin mit eigener Stimme spreche. Die Rede sei dort von einem im Krieg verstorbenen »Lebensfreund«, dessen Tod die Autorin dazu inspiriert habe, dem Tod ›hinterherzuschreiben‹ – angeblich eine klare Anspielung auf Grüner. Es handele sich um eine Form der »Selbstermächtigung«, die der Autorin das Recht verschaffen soll, sich mit dem toten Journalisten zu beschäftigen, insbesondere aber dazu diene, sich als

183 S. Gruber: Die Zumutung, S. 150.
184 S. Gruber: Die Zumutung, S. 212.
185 S. Gruber: Die Zumutung, S. 212.
186 Es handelt sich zudem um eine Anspielung auf Gstreins 1999 erschienenen Roman *Die englischen Jahre*.

narrative Nachlassverwalterin zu inszenieren, die die Macht habe, anderen, in diesem Fall Gstrein, die literarische Verarbeitung ihres ›Lebensfreundes‹ zu verbieten.[187]

Ähnlich verhalte es sich mit dem Buch Beatrix Gerstbergers, *Keine Zeit zum Abschiednehmen*, das in Gstreins Essay explizit genannt wird. Auch darin werde »mit dem Tod ein Schreibauftrag verbunden«.[188] Beide Parteien, Gruber und Gerstberger, hätten nun aus einem falsch verstandenen Besitzdenken einen Anspruch angemeldet, darüber entscheiden zu können, wer die Geschichte Grüners behandeln darf und wer nicht. Dieser Anspruch begründe sich bei beiden, wie Gstrein ironisch anmerkt, aus der Tatsache ihrer biographischen Nähe zu dem Verstorbenen: »Es ist das Selbsterlebte oder besser noch das Selbsterlittene […], verbunden mit einem daraus sich ergebenden Wahrheits- und Absolutheitsanspruch.«[189] Der daraus resultierende »naive Realismus des Schreibens« habe einen »naiven Realismus des Lesens« zur Folge gehabt, dem auch Gstreins komplexe Romanstruktur zum Opfer gefallen sei:

> Offensichtlich war ich allein mit der Erwähnung des Namens in meinem Vorspruch in ein streng markiertes Territorium eingedrungen, und auch wenn es zuerst noch den Anschein hatte, es ginge darum, was genau ich abgehandelt hatte, und ob es stimmte oder nicht, was immer das in einem fiktionalen Zusammenhang heißen mag, mußte ich alsbald erkennen, daß das in Wirklichkeit gar nicht das Problem war, sondern die schiere Tatsache, daß ich mich überhaupt einer Geschichte angenommen hatte, die mir nicht gehörte, um nicht zu sagen, die ich nicht war.[190]

Gruber und Gerstberger haben demnach das Territorium der Lebensgeschichte Grüners ›markiert‹ und sich dadurch ein exklusives Narrativierungsrecht erworben. Die Markierung erfolgt in beiden Fällen durch den Hinweis auf die persönliche Nähe zur Person des Verstorbenen, die den Schreibauftrag legitimiert. Ähnlich wie im Fall von Kirchhoffs *Eros und Asche* und Saul Bellows *Ravelstein* wird die Autorisierung damit begründet, dass ein intimes Verhältnis mit dem Verstorbenen das biographische Wissen beglaubigt, welches wiederum notwendig ist, um der Person gerecht zu werden.

Die Vorstellung, es gäbe ein Eigentumsrecht an persönlichen Geschichten, hat zur Folge, dass die entsprechenden Besitzansprüche verteidigt

187 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 41.
188 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 42.
189 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 43.
190 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 44.

werden. Gstrein beschreibt detailliert die Versuche, ihn als unberufenen Okkupanten bloßzustellen. *Wem gehört eine Geschichte?* erscheint nicht nur als fiktionstheoretische Apologie, sondern auch als Erzählung einer konzertierten Verleumdungsaktion, als Lehrstück über einen korrupten Literaturbetrieb. Bereits die Figur des ›freundlichen älteren Herrn aus Wien‹, der nebulös andeutet, Gstrein hätte den Roman nicht schreiben dürfen, wird inszeniert als Emissär eines mafiösen Netzwerks der narrativen Besitzstandswahrung. Grubers *Zumutung* ist dann ein weiterer Schlag gegen den Autor. Und schließlich habe, berichtet Gstrein, Beatrix Gerstberger, die Partnerin Grüners, sich in einem Brief bei seinem Verlag über *Das Handwerk des Tötens* beschwert: »Darin heißt es unter anderem, ich hätte ›unter dem Vorwand des Mitgefühls mit [ihr] geführte Gespräche vor und nach [seinem] Tod benutzt‹ […].«[191] Allerdings hätten diese Gespräche gar nicht stattgefunden. Gstrein beteuert, er hätte Gerstberger niemals in der Art, wie sie es dem Verlag geschildert habe, instrumentalisiert. Bei den Angehörigen ziehe er die Grenze der Verarbeitung. Was aber könnte Gerstberger dazu motiviert haben, diese Gespräche zu erfinden? Für Gstrein handelt es sich um einen weiteren Teil der Strategie, ihn öffentlich als Geschichtendieb bloßzustellen. Gerstberger, die selbst Journalistin sei, habe sich »nicht zuletzt mit dieser Behauptung landauf, landab der Solidarität von Kollegen versichert, wie der stolzen Aufzählung von einem Dutzend Redaktionen in ihrem Schreiben zu entnehmen ist«.[192]

Es ist an dieser Stelle im Wesentlichen unerheblich, ob Gstreins Behauptungen zutreffen. Die Geschichte, die er erzählt, hat die Funktion, eine bestimmte Form der Rezeptionslenkung im Allgemeinen als literaturfeindlich zu entlarven. Der Schaden, den Gerstberger durch die Verarbeitung des Schlüsselromanvorwurfs angeblich angerichtet habe, zeigt sich in den Rezensionen in der *Zeit* oder im *Spiegel*. Beide verweisen auf den Zorn der Betroffenen, bauen also deren Beschwerden in ihre Besprechungen ein, und betätigen sich so als Multiplikatoren des Schlüsselromanvorwurfs. Die Verbreitung dieses Paratextes kontaminiert dann die Rezeption des Romans. Folgt man der Argumentation Gstreins, zieht eine solche Aktion den Roman auf die Ebene eines partiell faktualen Berichts herab, der sich jetzt an den Maßgaben der Wahrhaftigkeit messen lassen muss, an denen er notwendig scheitert.

So lässt sich die Situation aus der Sicht Gstreins folgendermaßen zusammenfassen: Die Hinterbliebenen des Autors sind in einem absoluten narrativen Besitzstandsdenken befangen. Dadurch wird die nur sehr oberfläch-

191 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 44.
192 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 45.

liche Nähe seiner Figur Allmayer zu Grüner als Bedrohung empfunden. Um diese Bedrohung abzuwehren, wird der Autor als skrupelloser Verarbeitungskünstler verleumdet und sein Roman als Schlüsselroman entlarvt. Erst jetzt stehen Autor und Roman in einer Narrativierungskonkurrenz zu den Betroffenen. Der Schlüsselromanvorwurf fungiert in dieser Deutung allein als Instrument, um sich in einer Narrativierungskonkurrenz durchzusetzen – als Waffe des Typus eines »Literaturbürokraten«, der »im Grunde seines Herzens ein Nationalist« ist, welcher »sein Revier gegen vermeintliche Eindringlinge von außen verteidigt«.[193]

Gstrein vertritt den Anspruch, in *Wem gehört eine Geschichte?* über eine reine Abrechnung mit der angeblichen Kabale gegen seinen Roman hinauszugehen. Die Rechtfertigung, zu der er sich gezwungen sieht, sei auch ein Anlass für weitergehende poetologische und ethische Reflexionen. Die grundsätzliche Frage, die Gstrein sich anlässlich der Kontroverse um seinen Roman stellt, lautet: Wer darf die Geschichte der Toten erzählen? Das Problem der Verarbeitung einer einzelnen Person wird in diesem Zusammenhang erweitert, und zwar in Bezug auf die identitätspolitischen Aspekte des narrativen Eigentumsdiskurses. Die Figur Holztaler in Grubers *Zumutung*, über die es heißt, sie würde sogar die Juden um ihre Geschichte beneiden,[194] ist für Gstrein nicht nur ein Angriff auf *Das Handwerk des Tötens*, sondern bereits eine Attacke auf seinen Roman *Die englischen Jahre* (1999), »weil das unter anderem eine jüdische Geschichte und damit nicht meine war«.[195]

Demnach hätte der Autor beide Romane nicht schreiben dürfen – den einen wegen der narrativen Enteignung einer Einzelperson (Grüner), den anderen wegen der unangemessenen Aneignung einer kulturellen Identität (Judentum). In beiden Fällen geht es um das Problem der Narrativierung von Menschen, die tödlicher Gewalt zum Opfer gefallen sind. Wem aber gehören die Geschichten der Toten? »Daß ihre Geschichten ihnen [den Toten, JF] gehören«, schreibt Gstrein, »stößt ohne Zweifel genauso allenthalben auf Zustimmung wie der Satz, sie gehöre den Opfern […].« Aber damit sei »wenig getan«.[196] Denn da die Toten ihre Geschichten nicht selbst erzählen könnten, müssten andere diese Aufgabe übernehmen. Es stellt sich dann die Frage, wer überhaupt dazu autorisiert ist. Für Gstrein steht in jedem Fall fest, dass Autorisierung nicht durch »Zugehörigkeit« geregelt werden kann:

193 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 52.
194 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 31.
195 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 52.
196 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 53.

> Wie absurd es da ist, in Zuständigkeiten zu denken, die sich aus der Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit zu einer Gruppe ergeben oder aus einem wie auch immer zu definierenden wirklichen oder allein angemaßten Naheverhältnis, liegt auf der Hand.[197]

An dieser Stelle werden zwei Aspekte des narrativen Eigentumsdiskurses zusammengeführt. Gstreins Kritik gilt zum einen der Anspruchshaltung, die das Recht, die Geschichte eines Toten zu erzählen, von der persönlichen Nähe des Erzählenden zu dem Verstorbenen abhängig macht; zum anderen richtet sie sich gegen die Vorstellung, dass nur Mitglieder einer kollektiven Identität Geschichten, die mit dieser Identität befasst sind, erzählen dürfen. Gstrein zitiert den Essay »Wem gehört Auschwitz« von Imre Kertész, in dem Kertész von der »Eifersucht« schreibt, mit der die Überlebenden der Naziverbrechen auf dem »alleinigen Eigentumsrecht am Holocaust« bestehen.[198] Kertész' Aussage, Auschwitz gehöre den folgenden Generationen, begreift Gstrein als eine Form der Autorisierung. Der Stoff sei ein Erbe, »das sich nicht ausschlagen lässt«. Zur Narrativierung seien jedenfalls nicht nur Betroffene aufgerufen und berechtigt. Entsprechend findet er es auch unangemessen, dass Katharina Hacker offengelegt hat, der Historiker Saul Friedländer habe ihr seine Geschichte für den Roman *Eine Art Liebe* (2003) »geschenkt«. Denn das Konzept des Schenkens reproduziert die Regeln des identitätspolitischen Eigentumsdiskurses, zumal die »Erwartungen« des Schenkenden die Freiheit in der literarischen Gestaltung des Stoffes einschränkt.[199]

Gstrein parodiert die Vorstellung, Geschichten könnten ›geschenkt‹, ›geerbt‹ oder ›gestohlen‹ werden, indem er auf die Möglichkeit verweist,

197 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 53.

198 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 54.

199 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 56. Tatsächlich ist Katharina Hackers Roman ein hochgradig selbstreflexiver Versuch, die ethischen Schwierigkeiten des Narrativierungsproblems zu verhandeln. Der Satz »Ich schenke dir diese Geschichte, schreib du sie auf« wird von der Figur Moshe Fein geäußert, der – wie die Autorin selbst im Nachwort des Buches aufdeckt – auf Friedländer beruht. Dessen autobiographischer Essay *Wenn die Erinnerung kommt* (1979) wird gleichermaßen als Vorlage der fiktionalen Erzählung im Nachwort erwähnt, um so den Roman gegen den Vorwurf der narrativen Enteignung zu immunisieren. Vgl. Katharina Hacker: Eine Art Liebe, Frankfurt a.M. 2003, S. 267. Im Fall Gstrein drängen sich zudem Parallelen zum Fall Sebalds geradezu auf, vgl. Jan Ceuppens: Falsche Geschichten. Recherchen bei Sebald und Gstrein. In: Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und *memoria* in der deutschsprachigen Literatur nach 1989, hg. von Arne De Winde und Anke Gilleir, Amsterdam 2008, S. 299-317, hier S. 300.

dass sie auch ›gekauft‹ werden können. Indem er den Fall eines solchen Verkaufs durchspielt, versucht er, den Eigentumsdiskurs um persönliche Geschichten ad absurdum zu führen. Denn was, fragt er, würde in diesem Fall überhaupt verkauft werden? Es gäbe ja kein Drehbuch, sondern es ginge um eine Geschichte, die jemand erlebt habe, und von »der nun die Rede ist, als existiere ein Copyright darauf«.[200] Er stelle sich vor, dass bei einem solchen Kauf zunächst die »Wahrheit zur Verhandlung steht, der freie Umgang mit ihr, die Möglichkeit, auch wenig rühmliche Dinge aus dem Leben der betreffenden Person zu erzählen oder sie einfach zu erfinden […]«.[201] Für eine bestimmte Geldsumme dürfte man dann rücksichtslos und frei in der Gestaltung eines Lebens verfahren.

Was Gstrein hier als geldwertes Verarbeitungsrecht parodiert, spiegelt im Wesentlichen die geläufigen Lizenzen der Fiktionalität. Das ehrliche Porträt einer Person lässt sich mit der gebotenen Schonungslosigkeit und Freiheit zeichnen, wenn die Figur erfunden ist und sich im referenzlosen Raum einer fiktionalen Erzählung bewegt. Gstreins Verteidigungsschrift gibt sich an dieser Stelle als Plädoyer für die Vorzüge der Fiktionalität zu erkennen, die in diesem Fall die Möglichkeit bietet, sich Situationen von Narrativierungskonkurrenz zu entziehen. Die Frage, ›Wem gehört eine Geschichte‹, erweist sich als grundsätzlich literaturfeindlich, da sie davon ausgeht, die fiktionale Verarbeitung eines realen Ereignisses oder einer realen Person müsse nach den Regeln faktualer Texte bewertet werden. Eine Literatur, die auf Authentizität ausgerichtet ist, begibt sich demnach durchaus in die Gefahr, dass ihr eine narrative Enteignung vorgeworfen wird. Eine Literatur allerdings, die im Mittel der fiktionalen Verarbeitung die Möglichkeit authentischer Erzählung in Zweifel zieht, muss von eigentumsrechtlichen Anfechtungen verschont bleiben.

200 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 56.
201 N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte, S. 56.

7. Biographische Agonalität: Der Schlüsselroman als Kampfmittel

In seinem Essay »Writers and their Families«, der 2012 im *Guardian* erschien, gibt der irische Schriftsteller Colm Tóibín Auskunft über die Erfahrung des autobiographischen Schreibens. Dabei geht er darauf ein, was es bedeutet, über die eigene Familie zu schreiben und das persönliche Umfeld zum Material der künstlerischen Auseinandersetzung zu machen. Besonders die Reaktion seiner Mutter, einer Frau mit eigenen, nie verwirklichten literarischen Ambitionen, erscheint problembelastet und unterschwellig antagonistisch:

> She was careful not to say too much about this, except once when she felt that I had described her and things which had happened to her too obviously and too openly. That time she said that she might indeed soon write her own book. She made a book sound like a weapon. Perhaps a book is a weapon; perhaps an unwritten book is an even more powerful weapon than one which has been published. It has a way of filling the air with its menace or its promise, the sweet art of what might have been.[1]

Das ungeschriebene, imaginäre Buch der Mutter nimmt sich wie eine Drohung aus, eine Waffe, mit der sie sich gegen die Narration ihres Sohnes, des ungebetenen literarischen Biographen, zur Wehr setzen kann. Zu offensichtlich (»too obviously and too openly«) hat der Autor ihr Leben beschrieben und damit Identifizierungen möglich gemacht. Die Mutter ist für die Leser wiedererkennbar geworden und das erfordert eine Reaktion: Die ›eigene Sicht der Dinge‹ darzustellen, die eigene Version der Geschichte aufzuschreiben und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, der Geschichte des Sohnes ein Konkurrenznarrativ gegenüberzustellen – allerdings nicht in Form eines faktualen Textes, sondern in direkter Reaktion auf die von ihrem Sohn bevorzugte Textsorte, als Roman.

Aber kann ein Roman, eine konventionell fiktionale Textsorte, überhaupt eine Waffe im Kampf um widerstreitende Versionen der Realität sein? Anekdotische und literarische Evidenz scheint diesen Eindruck zu bestätigen. In einem Brief an eine Bekannte beklagt Saul Bellow die Ignoranz der Herausgeber der Zeitschrift *Commentary*, die eine Geschichte von Joseph Epstein gedruckt hatten, in der Bellow verschlüsselt als unsympathischer Protagonist vorkam. Bellow kommentiert: »I could make

1 Colm Tóibín: Writer and their Families. In: The Guardian vom 17.2.2012.

those people very unhappy by describing them.«[2] In *Ulysses* vermerkt Stephen Dedalus über seinen Konkurrenten Buck Mulligan, der sich ihm plötzlich mit uncharakteristischer Herzlichkeit zuwendet: »He fears the lancet of my art as I fear that of his. The cold steelpen.«[3] Das literarische Kunstwerk, metonymisch pointiert als der kalte Stift, wird gleichgesetzt mit einer Lanzette, einem zweischneidigen Skalpell, das dazu dienen kann, den Kollegen mit grausamer Genauigkeit zu sezieren. Literatur ist demnach in der Lage, Angst zu verbreiten. Allein die Andeutung, man könne andere zu literarischen Figuren machen, in einen literarischen Text einbauen, ermöglicht es den Autoren, eine nachhaltige Drohkulisse aufzubauen.

In Philip Roths Roman *My Life as a Man* wird das Szenario konkurrierender Narrative eines literarischen Werks als Kampfmittel persönlicher Auseinandersetzungen durchgespielt: Der Schriftstellers Peter Tarnopol wird von seiner psychisch gestörten Ehefrau Maureen, mit der er in einen zermürbenden Scheidungskrieg verwickelt ist, in seiner Wohnung heimgesucht. Sie will ihm eine selbstverfasste Kurzgeschichte vortragen, in der das wahre Gesicht eines Schriftstellers namens Paul Natapov gezeigt werden soll. Das offensichtliche Pseudonym, phonetisch eine Anspielung auf den Namen Tarnopol, weist die Geschichte als entschlüsselbares Porträt aus. Das Ziel der Kurzgeschichte Maureens ist ein identitätspolitischer Gegenangriff auf den uneinsichtigen Ehemann: »Right now«, kündigt Maureen an, »I'm going to read this story, because I want you to understand in no uncertain terms that two can play this writing game, two can play at this kind of slander, if it's slandering me you have in your vindictive mind. Quid pro quo, pal.«[4]

In der wahnhaft verzerrten Vorstellungswelt Maureens wird Literatur zu einem Mittel der Verleumdung (»this kind of slander«), ein Spiel, das sie ebenso gut wie der Literat Tarnopol zu beherrschen glaubt. Der professionellen Imagination des Autors wird das trotzige Quid-pro-Quo

2 Saul Bellow: Brief an Ruth Wisse vom 12.2.1991. In: Saul Bellow: Letters, hg. von Benjamin Taylor, New York 2010, S. 480.

3 James Joyce: Ulysses, London 2000, S. 6. Zu den Schlüsselromanstrategien in *Ulysses* vgl. S. Latham: The Art of Scandal, S. 98. Die Figur des Buck Mulligan war eine Anspielung auf den irischen Autor Oliver St. John Gogarty. Die Anspielung auf die Angst davor, mit dem Skalpell der Kunst attackiert zu werden, befindet sich also bereits im Umfeld einer solchen Attacke: »We read this«, schreibt Latham, »of course, just as Joyce himself is spearing Oliver Gogarty with the very pen, exacting the revenge Mulligan may have feared but nevertheless failed to escape.«

4 Philip Roth: My Life as a Man, London 2005, S. 279.

des eigenen Narrativs entgegengehalten. Auch hier spielt das Ressentiment gegen den Schriftsteller als überlegenen Gestalter von biographischer Wirklichkeit, der auf seinem eigenen Feld geschlagen werden muss, eine wichtige Rolle. Und auch hier dient das literarische Werk, welches im Roman nie tatsächlich vorgelesen wird, als Drohung. Eine Kopie der Kurzgeschichte, versichert die tobende Maureen, habe sie im Tresor ihres Anwalts hinterlegt. Falls ihr etwas zustoßen sollte, lagere die literarische Wahrheit über Tarnopol in sicherer Verwahrung.

Warum aber wird diese ›Wahrheit‹ in fiktionaler Form gestaltet? Warum schreibt Maureen nicht einen Tatsachenbericht über die Person Peter Tarnopol, sondern eine Kurzgeschichte über die Figur Paul Napatov? Warum kündigt Colm Tóibíns Mutter an, einen Roman als Antwort auf die autobiographischen Indiskretionen ihres Sohnes zu schreiben? Die polemische Schärfe des Gegennarrativs würde dadurch doch eher vermindert. Gerade vor dem Hintergrund autonomistischer Fiktionskonzepte erscheint der Roman als schwaches Kampfmittel, als ungeeignetes Instrument der Gegenwehr. Das produktionsästhetische Versprechen der Nicht-Referenz, gepaart mit der rezeptionstheoretischen Aufforderung, nicht zu referenzialisieren, sollte den fiktionalen Text eigentlich seines persönlichen und personalisierten Verleumdungs- und Verletzungspotentials berauben.

Dass Schlüsselromane – als Texte, die ihre behauptete Fiktionalität durch provozierte Identifizierungen realer Vorbilder wieder zurücknehmen – diese fiktionstheoretischen Normen relativieren und unterlaufen können, ist bereits gezeigt worden.[5] In dieser Möglichkeit der Grenzverletzung liegt nun auch das agonale Potential. Denn eigentlich sind fiktionale Werke von einer Konkurrenz der Texte um die richtige Darstellung der Wirklichkeit ausgeschlossen. Das Kompetitive, Polemische in Bezug auf die Darstellung von Personen bleibt konventionell allein faktualen Texten vorbehalten. So schreibt Marie-Laure Ryan in ihrem einflussreichen Aufsatz über *Panfiktionalität*:

> The need for external validation means that the nonfictional text stands in a polemical relation with other representations. To be accepted as true, the facts and interpretations of a biography must either harmonize with other versions regarded by the reader as reliable, or it must destroy the credibility of these versions. In the domain of nonfiction, textual competition is the name of the game. This competition is made possible by the sharing of the reference world. Whether accurate or in-

5 Kap. 2.4.

> accurate, texts of nonfiction stand in a competitive relation with other texts and other representations because to the reader they offer versions of the same reality.[6]

Erst die Tatsache, dass faktuale Texte eine Referenz-Welt teilen, macht ihren polemischen Charakter möglich. Als Versionen derselben Realität stehen sie in einem kompetitiven Verhältnis zueinander; sie können sich widersprechen. Das gilt aber, laut Ryan, gerade nicht für fiktionale Texte: Sie erschaffen eine einzigartige Referenz-Welt (»uniqueness of the reference world«) und stehen damit als ontologisch alternative Welten außerhalb des umkämpften Feldes der realen Welt. Ryans Schlussfolgerung enthält eine deutliche Absage an das polemische Potential fiktionaler Texte: »From the uniqueness of the reference world, it follows that the fictional text stands above competition. No fiction can directly attack, disprove or supplant another text, be it fiction or nonfiction.«[7]

Dieser Ansicht widerspricht allerdings das Verletzungspotential von Schlüsselromanen. Wie die genannten Beispiele verdeutlichen, wird fiktionalen Texten durchaus die Möglichkeit zuerkannt, zu attackieren, zu widerlegen oder klarzustellen. Gerade in der Drohung des literarischen Gegentextes zeigt sich die Möglichkeit einer solchen Konkurrenz – ein Potential, das Schlüsselromane aufgrund ihrer ambivalenten Signalstruktur und ihres komplexen fiktionstheoretischen Status besitzen. Ihr partieller Faktualitätsanspruch macht sie zu Konkurrenten im Kampf um die Darstellung der realen Welt.

Dieses kompetitive Potential zeigt sich unter anderem dort, wo faktuale Biographie und scheinbar fiktionaler Roman gegeneinander stehen, wo also, im Sinne Ryans, eine fiktionstheoretisch unzulässige Weltvermischung stattfindet. Als Beispiel sei Alfred Mührs Biographie Gustaf Gründgens' *Mephisto ohne Maske* genannt. Mührs Biographie erschien 1981 wohl auch als direkte Reaktion auf die Neuauflage des Romans *Mephisto* durch den Rowohlt Verlag. Zwei Jahre zuvor hatte die Dramatisierung der französischen Regisseurin Ariane Mnouchkine im Pariser *Théâtre du Soleil* für Aufmerksamkeit gesorgt. Auf beides geht Mühr explizit ein. Es handele sich um starke Verfälschungen: »Weder der ›Schlüsselroman‹ noch das Bühnenspiel nach ihm vervollständigen das Charakterbild von Gründgens.«[8]

6 Marie-Laure Ryan: Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality. In: Narrative 5.2 (1997), S. 165-187, hier S. 166.

7 M.-L. Ryan: Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality, S. 167.

8 Alfred Mühr: Mephisto ohne Maske. Gustaf Gründgens. Legende und Wahrheit, München 1981, S. 71.

Schon der Titel der Biographie macht sie als direkte Antwort auf den Roman Klaus Manns kenntlich. Er verspricht, dem verzerrenden Romanporträt die fiktionale Maske vom Gesicht zu reißen. Der Untertitel *Gustaf Gründgens. Legenden und Wahrheit* unterstreicht diesen Anspruch. Der Roman muss demnach dem Bereich der Legende zugeordnet werden, dem die Biographie ihre Wahrheiten entgegensetzen möchte. Im Buch selbst heißt es dazu: »Man verspricht sich von der Lektüre [des *Mephisto*, JF] mehr, als sie an Tatsachen enthält. Wie zu seinen Lebzeiten die Gerüchte um Gründgens wucherten, so schnüffelt man auch jetzt noch nach Intimem.«[9]

Masken und Legenden zu verbreiten scheint demnach eine Möglichkeit des fiktionalen Romans zu sein. Es handelt sich um wirkmächtige, sich hartnäckig haltende Behauptungen über die Wirklichkeit, in diesem Fall Behauptungen über die Person Gustaf Gründgens, welche einer starken Widerlegung bedürfen. Die faktuale Biographie kämpft hier mit dem Roman um die selbe Referenz-Welt, beide stehen in diesem Punkt als widerstreitende Versionen der Realität in Konkurrenz zueinander. Das wird auch an den konkurrierenden Authentifizierungsstrategien und Evidenzinszenierungen deutlich: Dem Insiderwissen des Schwagers der umstrittenen Person Gründgens (Klaus Mann) wird das Insiderwissen des Biographen Alfred Mühr entgegengestellt. Der Klappentext lässt die Leser wissen, Mühr sei über Jahrzehnte Gründgens' »engster Mitarbeiter und Vertrauter« gewesen.[10] Während also die familiäre Nähe Klaus Manns die Wahrheit seiner Darstellung begründen kann, unterstreicht die Nähe Mührs als Freund und Kollege die Wahrheit seiner konkurrierenden Version der Realität. Es handelt sich in beiden Fällen um konventionelle Authentifizierungsstrategien faktualer Texte. Der Roman wird in diesem Fall mit den gleichen Mitteln bekämpft wie ein Text, der sich offen zu seiner Referenzialisierbarkeit bekennt – er wird als diskursives Kampfmittel ernst genommen.

Es zeigt sich, dass der Schlüsselroman im Agon um die Bewertung und Interpretation von Personen eine effektive Waffe sein kann; und das nicht trotz seiner Fiktionalität, sondern gerade wegen seines vordergründigen Anspruchs auf Erfundenheit. Der Kampf wird in diesem Fall nicht mit

9 A. Mühr: Mephisto ohne Maske, S. 70.

10 A. Mühr: Mephisto ohne Maske. Der Klappentext inszeniert den Anspruch auf Autorisierung (vgl. Kap. 6.2). Der ›unautorisierten Biographie‹ Klaus Manns wird die autorisierte Biographie Mührs – ein klarere Fall von Narrativierungskonkurrenz – entgegengehalten: »Wie kein zweiter ist Alfred Mühr berufen, über Gustaf Gründgens Auskunft zu geben.«

offenem Visier geführt. Trotzdem können die Verschleierungs- und Umgehungsstrategien von Schlüsselromanen ähnliche Rezeptionsfolgen haben wie faktuale Texte – obwohl sie sich, zumindest offiziell, dafür nicht zur Verantwortung ziehen lassen müssen. Der Roman *Mephisto* wurde und wird als ein Porträt der Person Gustaf Gründgens gelesen, er vermittelt ein Charakterbild und hat demnach realweltliche Folgen.

Gerade hier, im Kampf um biographische Realität, kommen die beiden Verletzungspotentiale des Schlüsselromans in besonderer Weise zum Tragen: Die Möglichkeit der *Indiskretion*, der Offenbarung intimer persönlicher Details, wird durch den Insider-Status der Autoren für die Leser plausibel gemacht. Es ist die Nähe zu den Objekten der biographischen Beschreibung, die im Fall von Schlüsselromanen nicht nur den Verdacht nahelegt, es könnte sich um Fakten handeln, sondern auch die Wahrheit dieser Fakten zumindest ansatzweise mit Evidenz unterlegt. Im Fall Tóibíns ist es die familiäre Nähe zu seiner Mutter, im Fall der fiktiven Maureen in *My Life as a Man* die intime Nähe der Ehefrau und im Fall *Mephisto* die Nähe des ehemaligen Freundes, Kollegen oder Schwagers. Befreit von den Diskretionsgrenzen faktualer Texte, können die persönlichen und intimen Aspekte eines Lebens ungefiltert und scheinbar verantwortungslos dargestellt werden.

Das Bedürfnis, sich in den Streit um biographische Kontroversen einzumischen – der fiktionalen Verleumdung ein eigenes, ebenfalls fiktionales Korrektiv entgegenzustellen –, gehört zu den Topoi von Schlüsselromandiskursen: Es kommt zum Austausch textueller Aggression. Die Mechanismen solcher referenzieller Agonalität von Schlüsselromanen, der Wechsel von Angriff, Verteidigung und Gegenangriff, soll im Folgenden anhand von zwei Beispielfällen untersucht werden, in denen mit als fiktional ausgewiesenen Texten auf fiktionale oder faktuale Konkurrenztexte reagiert wird.

7.1 »Aufeinander bezogene Schlüsselromane«: Wolfgang Hilbigs *Das Provisorium* (2000) und Natascha Wodins *Nachtgeschwister* (2009)

Natascha Wodins 2009 veröffentlichter Roman *Nachtgeschwister* wurde nach seinem Erscheinen von fast allen Rezensenten als autobiographische Verarbeitung ihrer Ehe mit dem 2007 verstorbenen Schriftsteller Wolfgang Hilbig gelesen. Die deutsch-ukrainische Autorin Wodin und der ehemalige DDR-Bürger Hilbig hatten sich Mitte der 1980er-Jahre kennengelernt und waren von 1994 bis 2002 verheiratet gewesen. *Nachtgeschwister* ist die Geschichte einer wechselvollen, von psychischer und physischer Gewalt, Alkoholsucht und Wahnsinn geprägten Beziehung zweier Schriftsteller: der namenlosen Erzählerin und des Dichters Jakob Stumm, der von den Rezensenten einhellig als Surrogatfigur für den realen Wolfgang Hilbig identifiziert wurde. *Nachtgeschwister* beginnt damit, dass der Erzählerin auf dem Wühltisch eines Antiquariats der Gedichtband Stumms, ein »etwas angegilbtes Taschenbuch«, in die Hände fällt:

> Ich schlug ihn auf und war wie vom Blitz getroffen. Schon von den ersten Zeilen, auf die mein Blick gestoßen war, ging eine Kraft aus, ein Licht, eine Dunkelheit, ein Schmerz, eine Schönheit, eine Wucht, dass ich zurückprallte und mich buchstäblich an der Tischkante festhalten musste, um nicht vom Stuhl zu fallen.[11]

Ausgehend von diesem Erlebnis der initialen Verzauberung schildert die Erzählerin die ersten Versuche der Kontaktaufnahme und den desillusionierenden und zerstörerischen Fortgang der Liebesgeschichte. Sie verlässt ihren Lebensgefährten Paul und versinkt in eine von Distanzierung und Abhängigkeit geprägte Beziehung zu Stumm. Intime Details werden bei der Beschreibung des Dichters nicht ausgespart. Besonders seine sexuellen Pathologien machen einen großen Teil der Charakterisierung aus. So heißt es an einer Stelle des Romans, Stumm habe an der »fixen Idee« gelitten, »kein richtiger Mann zu sein«, dass »die Größe seines Geschlechtsteiles nicht ausreichte, um eine Frau zu befriedigen […]«.[12] An einer anderen Stelle offenbart sich Stumm als wahnhafter Frauenhasser, der sich in früheren Jahren oft vorgestellt habe, »Frauen zu fesseln, mit Rasiermessern zu schneiden, brennende Kerzen an ihren Körper zu halten und sie anderen schmerzhaften Torturen zu unterziehen«.[13] Diese drastischen

11 Natascha Wodin: Nachtgeschwister, München 2009, S. 12.
12 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 86.
13 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 97.

Schilderungen erscheinen vor allem deshalb bemerkenswert, da die deutlichen Entschlüsselungsangebote des Romans nahelegen, dass es sich dabei um Aspekte der Persönlichkeit des tatsächlichen Wolfgang Hilbig handeln könnte.

Wodins Roman wurde in den Besprechungen sehr gelobt, und das trotz der offenkundigen Preisgabe persönlicher Details. Die ethischen Probleme, die mit solch einer exhibitionistischen Haltung einhergehen, wurden zwar teilweise angemerkt, aber grundsätzlich durch die literarischen Qualitäten des Romans exkulpiert. So stellte Ursula März in ihrer Besprechung in der *Zeit* fest: »Eine privat gedachte Geschichte. Sie wird hier öffentlich. Nicht durch einen Boulevardschnüffler, sondern durch eine anerkannte Autorin. Nur: Was begründet den Unterschied? Was leitet sich für Moral und Poetik autobiografischer Literatur daraus ab?«[14] Es handele sich, wie März anmerkt, um »brenzlige Fragen«, wie die Prozesse der letzten Jahre, insbesondere die gegen Maxim Biller und Alban Nicolai Herbst, gezeigt hätten. März verortet die Indiskretion von *Nachtgeschwister* damit im Diskurs der rechtlichen und moralischen Kontroversen um zwei notorische Schlüsselromanskandale. Wodins Romans sei »nachgerade ein exemplarischer Fall der ästhetisch-moralischen Konfliktlage«.[15]

Was nun Wodin als Autorin von einer Boulevardschnüfflerin unterscheidet, ist, laut März, gerade nicht eine überlegene Verfremdung realer Personen, welche die Suche nach Vorbildern hinter den scheinbar fiktiven Figuren zu verhindern vermag. Im Gegenteil hätte der Versuch, mithilfe von Diskretionsstrategien eine Identifizierung der Vorbilder zu vermeiden, dem Roman sogar geschadet:

> Und es ist schwer vorstellbar, wie sie es anders, wie sie es mit den klassischen Manövern der Fiktionalisierung (Stumm wäre ein Maler aus Marseille oder ein Internist aus Kopenhagen ...) vermöchte, ohne dem Roman sein Zentrum, die heillos zwischen Faszination und Verachtung schwankende gegenseitige Ost-West-Projektion, die Gemeinsamkeit durch die Literatur und sein Streben zum literarisch Radikalen zu nehmen.[16]

Es ist in diesem Fall gerade die autobiographische Referenz, welche die literarische Wucht des Romans bedingt. Mit ironischem Unterton zählt März die geläufigen Strategien der Verschiebung auf, die in solchen Fäl-

14 U. März: Liebe nach dem Tod.
15 U. März: Liebe nach dem Tod.
16 U. März: Liebe nach dem Tod.

len zum Einsatz kommen. Als Maler oder Internist hätte die Figur jedenfalls nicht dieselbe Qualität gehabt. Fiktionalisierung, wie sie in anderen Fällen als Garant der Literarizität eingefordert wird, erscheint als Verstellung, die dem Roman »als unverstelltes Porträt eines modernen Dichtermonstrums männlichen Geschlechts« nicht gerecht werden könne.[17]

Die damit notwendig einhergehenden Indiskretionen rechtfertigen sich zum einen aus der literarischen Qualität des Textes. Zum anderen, und hier erschließt sich auch der agonale Charakter des Romans, werden diese Indiskretionen dadurch legitimiert, dass sie sich ihrerseits auf eine vorangegangene autobiographische Rücksichtslosigkeit des preisgegebenen Wolfgang Hilbig zurückführen lassen – dessen im Jahr 2000 erschienenen Roman *Das Provisorium*. In diesem Roman hatte Hilbig aus der Perspektive seines Alter Egos, des Schriftstellers C., mit ungebremstem autobiographischem Furor sein Leben zum Thema gemacht, und dabei die eigene Partnerin, Natascha Wodin, als die Figur Hedda Rast auftreten lassen. Auf diesen Umstand bezieht sich auch Karl Corino in seiner Besprechung von *Nachtgeschwister* in der *Frankfurter Rundschau*:

> Hilbigs ›Provisorium‹ und Wodins ›Nachtgeschwister‹ sind aufeinander bezogene Schlüsselromane. So wie ER, C., seine Partnerin Hedda Rast nannte, heißt er nun Jakob Stumm. In beiden Fällen sind die realen Personen hinter den Decknamen leicht zu finden. Von Indiskretion kann bei Natascha Wodin angesichts der männlichen epischen Vorgabe wahrhaftig nicht die Rede sein.[18]

Es scheint, als habe Hilbig durch die autobiographische Radikalität seines Romans das Recht darauf, nicht selbst zur Romanfigur zu werden, verspielt. *Das Provisorium* als Schlüsselroman hätte demgemäß den Antwort- oder Gegenroman Wodins geradezu herausgefordert. Auf die Preisgabe des persönlichen Umfeldes in *Das Provisorium* war bereits kurz nach seiner Publikation hingewiesen worden: Es liege nahe, bemerkte Ursula März, die auch Hilbigs Roman in der *Zeit* besprochen

17 U. März: Liebe nach dem Tod. Die Argumente, die hier zur Verteidigung und zum Lob des Romans vorgebracht werden, widersprechen also in gewisser Weise der charakteristischen Tendenz der Feuilletons, Entschlüsselungsmöglichkeiten abzuwerten (vgl. Kap. 4.3). Im Gegenteil: Die referenzialisierenden Strategien werden gerade als Grund für die literarische Qualität des Romans genannt. Damit steht die Rezension in gewisser Hinsicht im Rahmen des Programms einer ›Poetologie der Rücksichtslosigkeit‹, die den Wert eines Werkes über seine autobiographische Radikalität bemisst (vgl. Kap. 5.4).

18 Karl Corino: Sein wahres Ich – wo steckte es? In: Frankfurter Rundschau vom 27.6.2009.

hatte, *Das Provisorium* »als einen Schlüsselroman zu lesen«.[19] Zu deutlich seien die autobiographischen Bezüge erkennbar. Allerdings stellte sie einschränkend fest: »Aber die Sache mit dem Schlüsselroman liegt komplizierter. Auf den zweiten Blick ist C. eine genuine, nur im Reservat der Literatur existenzfähige Kunstfigur.«[20]

Hier zeigen sich zunächst die paradigmatischen Ambivalenzen, die den zeitgenössischen Diskurs um Schlüsselromanlektüren bestimmen. Einerseits wird der reale Gehalt des fiktionalen Textes offiziell beglaubigt, andererseits wird die Lesart als Schlüsselroman durch den Verweis auf den Kunstcharakter des literarischen Werkes delegitimiert oder zumindest relativiert. Dieses widersprüchliche Argumentationsmuster zeigt sich auch in der Besprechung Katrin Hillgrubers im *Tagesspiegel*, die in *Das Provisorium* eine »Selbstentblößung« erkennt, »die ihresgleichen sucht«, allerdings den Vorwurf des Schlüsselromans von vorneherein ablehnt:

> ›Das Provisorium‹ stellt also keinen Schlüsselroman dar, sondern die schmerzhafte, vielleicht aber auch heilsame Sublimierung der eigenen Existenz in Literatur. Was das für die im Buch vorkommenden anderen Personen bedeuten mag, die unschwer identifizierbar sind, bleibt dahingestellt. Der Text bekennt sich nun mal zu konsequenter Egozentrik.[21]

Der beiläufige, fast lapidare Verweis auf die realweltlichen Folgen für die betroffenen Personen verdeutlicht die ambivalente Haltung der Rezensenten zum Problem der Identifizierung realer Personen in fiktionalen Texten. Das lässt sich nicht nur an der Rezeption von Hilbigs *Provisorium* beobachten, sondern auch an den Besprechungen von Wodins *Nachtgeschwister*. Es wäre, schreibt Tilman Krause in der *Welt*, »ungerecht, dieses furiose Buch als Schlüsselroman zu lesen. Zu exemplarisch ist die Geschichte dieser Liebe angelegt.«[22] Diese Forderung folgt allerdings einer längeren Passage, in der Krause das autobiographische Substrat des Romans und den Bezug der Figur Jakob Stumm auf Wolfgang Hilbig zu entschlüsseln versucht.

Es handelt sich um ein Argumentationsmuster, das fest zum Repertoire von Schlüsselromanereignissen gehört. Allerdings geht es bei der Rezeption von *Das Provisorium* und *Nachtgeschwister* um Sonderfälle

19 Ursula März: In der deutschen Vorhölle. In: Die Zeit vom 24.2.2000.
20 U. März: In der deutschen Vorhölle.
21 Katrin Hillgruber: Eine Selbstentblößung, die ihresgleichen sucht. In: Der Tagesspiegel vom 21.2.2000.
22 Tilman Krause: Löse von der Welt mich los! In: Die Welt vom 18.4.2009.

referenzialisierender Lektüren: Denn in diesen Fällen wird das Problem der Identifizierung verschärft durch den Verweis darauf, dass die beiden Texte sich auf dieselbe Referenz-Welt beziehen, dieselbe reale Geschichte erzählen – zwei Versionen eines Beziehungs- und Ehenarrativs, die zwangsläufig in Konkurrenz zueinander stehen müssen. Verfügt man einmal über die paratextuelle Information, dass es sich um, wie Corino schreibt, »aufeinander bezogene Schlüsselromane« handelt, kann die von Marie-Laure Ryan als Merkmal faktualer Texte festgestellte ›polemische Relation‹ (»polemical relation«) der beiden Repräsentationen nicht mehr aus dem Rezeptionsvorgang verbannt werden.[23]

Das gilt auch für eine Frage, die in Bezug auf fiktionale Texte als unangemessen erscheint: Welche der beiden Versionen kommt der Wahrheit näher? Ein Umstand, der für ein Unbehagen in der feuilletonistischen Rezeption sorgte. So weist Ursula März, die ja bereits *Das Provisorium* rezensiert hatte, in ihrer Besprechung von *Nachtgeschwister* darauf hin, dass sich die beiden Romane aufeinander beziehen ließen, versucht aber gleichzeitig, eine solche Lesart zu delegitimieren:

> Wer will, kann nun beide Bücher nebeneinanderlegen und vergleichen, wie das Paar Stumm/Rast, oder eben Hilbig/Wodin, die erste gemeinsame Liebesnacht aus zweierlei Sicht, in zweierlei Sprache beschreibt. Es könnte ein Hochamt des voyeuristischen Effekts sein. Und ist es nicht. Um es mal einfach zu sagen: Die beiden Autoren schreiben einfach zu gut. Aus dem Rang ihrer Beschreibungskunst ergibt sich die Mitteilung an den Leser, dass hier, in der literarischen Form, die Sensation zu finden ist. Und die Erkenntnis, dass auch Dichter Sex haben, allein beileibe keine ist.[24]

Die Leser der Rezension werden mit dem Wissen ausgestattet, dass die beiden Romane als partiell faktuale Repräsentationen, die in Konkurrenz zueinander stehen, gelesen werden können, sollen aber unter Verweis auf den literarischen Wert der Texte darauf verzichten, dieses Wissen anzuwenden. Was an dieser Stelle auch gegen die eigene Berichterstattung verteidigt wird, ist die Fiktionalität der Romane als Garant ihrer Literarizität. Oder: Die Forderung einer fiktionsspezifischen Rezeption unter Verweis auf eben jenen literarischen Status (den »Rang ihrer Beschreibungskunst«). Aus beiden Perspektiven sollen die Texte davor geschützt werden, als faktuale Darstellungen von Vorgängen gelesen zu werden, die sich in der Realität zugetragen haben. Die Rezeption soll sich auf die

23 M.-L. Ryan: Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality, S. 167.
24 U. März: Liebe nach dem Tod.

»literarische[] Form« beziehen und nicht auf die Frage, wer die »erste gemeinsame Liebesnacht« der Wahrheit gemäß dargestellt hat.

Vor diesem Hintergrund müsste die eingangs gestellte Frage, ob ein Roman eine Waffe sein kann, verneint werden – zumindest, was den Kampf um die Wahrheit biographischer Fakten angeht. Dann ließe sich Hilbigs *Provisorium* nur eingeschränkt als Apologie und Reflexion des eigenen Lebens lesen, und Wodins *Nachtgeschwister* dürfte nicht als Korrektiv und Gegennarrativ zu den von ihrem Ex-Mann Hilbig nahegelegten Darstellungen rezipiert werden. Der agonale Charakter beider Romane würde dadurch marginalisiert. Allerdings wird deutlich, dass sich dieses agonale Potential nicht ohne Weiteres auflösen lässt. Das zeigt bereits der Umstand, dass selbst jene Rezeptionszeugnisse, die ein Verbot biographistischer Lesarten verhängen, nicht umhinkommen, auf die Realität einzugehen, welche die Texte grundiert. Zumal die Romane durch spezifische Textstrategien dafür sorgen, dass referenzialisierende Lektüren herausgefordert werden – ein Anspruch, der sich auch in den impliziten poetologischen Reflexionen beider Texte wiederfindet. So stellt Hilbig seinem *Provisorium* ein Motto aus August Strindbergs *Schwarze Fahnen* voran, das den ambivalenten Anspruch auf autobiographische Lesarten zum Ausdruck bringt:

> Um meine Werke schreiben zu können, habe ich meine Biographie, meine Person geopfert. Ich habe nämlich schon früh den Eindruck gehabt, mein Leben sei für mich in Szene gesetzt, damit ich es von allen Seiten sehen solle. Das versöhnte mich mit dem Unglück, und es lehrte mich, mich als Objekt aufzufassen.[25]

Das biographische Opfer, welches als poetologische Grundhaltung des Romans beteuert wird, besitzt therapeutischen Charakter, da die angekündigte radikale Selbstobjektivierung in den Werken der Versöhnung mit persönlichem Unglück dienen soll. Der Autor betrachtet sich als Objekt »von allen Seiten«, er positioniert sich durch sein Schreiben außerhalb der eigenen Subjektivität, um sich dem individuellen Leiden zu entziehen.

Dieses Programm einer therapeutischen Selbstaufopferung der eigenen Person impliziert einen radikal autobiographischen Anspruch der Erzählung: Die paratextuelle Ankündigung fordert vom Leser ein, den Protagonisten C. mit dem Autor Wolfgang Hilbig zu vergleichen – ein Anspruch, der durch textuelle Signale immer wieder unterstützt

25 Wolfgang Hilbig: Das Provisorium, Frankfurt a.M. 2000, S. 5.

wird.[26] Besonders die offenkundigen Ähnlichkeiten von Figur und Autor machen referenzialisierende Lektüren unumgänglich. Wie Hilbig ist C. ein ostdeutscher Schriftsteller, der in der DDR unter anderem als Heizer arbeiten musste und dessen dichterische Ambitionen dort immer unterdrückt wurden, bis es ihm gelang, unter widrigen Umständen in Westdeutschland zu veröffentlichen. Wie Hilbig hat C. die DDR aufgrund eines westdeutschen Stipendiums mit einem Visum verlassen. Der Roman zeigt ihn als körperlich und kreativ impotenten Mann, der – gefangen in der titelgebenden provisorischen Lebensordnung – seiner Heimatlosigkeit mit Alkohol und fluchtartigen Ortswechseln beizukommen versucht.[27]

Durch die deutlich gesetzten Faktualitätssignale gibt sich der Roman als autobiographisch zu erkennen. Dazu trägt auch die zeitliche Kontextualisierung bei, welche in *Das Provisorium* immer wieder inszeniert wird – vor allem dadurch, dass zeitgeschichtliche Ereignisse erwähnt und kommentiert werden. So berichtet der Erzähler C. an einer Stelle des Romans: »Vor nicht ganz einem Monat war in einem Ort namens Tschernobyl, Ukrainische SSR, ein Atomunfall passiert.«[28] Daran schließen sich allgemeine Assoziationen und Gedanken des Protagonisten an; zunächst der ironische Hinweis darauf, dass C. wegen seiner schlechten Russischkenntnisse »manchmal den katastrophalen Fehler machte, die Wörter ›Tschernobyl‹ und ›Perestroika‹ zu verwechseln […]«.[29] Der bittere Scherz soll den politischen und technischen Zukunftsoptimismus der Zeit aufs Korn nehmen. Die assoziative Verwechslung der beiden Wörter kontaminiert den positiv besetzen Begriff ›Perestroika‹ mit der negativen Konnotation des Ortsnamens der Atomkatastrophe. Ein »vergleichsweise kleines Atomkraftwerk« habe die Sowjetunion gebaut, »und schon das hatte den Fortschrittsglauben der Menschheit in die Luft gesprengt«.[30]

26 Der Rückkopplung von Vita und Werk bei Hilbig ist André Steiners Arbeit gewidmet: Das narrative Selbst – Studien zum Erzählwerk Wolfgang Hilbigs, Frankfurt a.M. 2008; zu *Das Provisorium* vgl. S. 233-257.

27 Zur Biographie Hilbigs, die sich in der Figur C. widerspiegelt, vgl. Karen Lose: Wolfgang Hilbig. Eine motivische Biographie, Leipzig 2008. Mit den Reflexionen zur deutschen Teilung im Werk Hilbigs beschäftigt sich Walter Schmitz: Gottes Abwesenheit? Ost-West-Passagen in der Erzählprosa Wolfgang Hilbigs in den 90er Jahren. In: Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000), hg. von Volker Wehdeking, Berlin 2000, S. 111-131.

28 W. Hilbig: Das Provisorium, S. 65.

29 W. Hilbig: Das Provisorium, S. 67.

30 W. Hilbig: Das Provisorium, S. 68.

Aus diesen Reflexionen entwickelt C. eine generelle Presse- und Zeitungskritik. Der Unfall in Tschernobyl habe ihn dazu gebracht, »daß er wieder Zeitungen kaufte«, was allerdings zu einem korrespondierenden »kleinen Super-GAU« in seiner Wohnung geführt habe: »Seine Atemluft schien verseucht von den giftigen Ausdünstungen der Druckerschwärze; fortwährend war er vor seiner Wohnung auf der Flucht, die sich in ein unerschöpfliches Archiv von journalistischen Blödheiten verwandelt hatte.«[31] Während C. in der DDR noch ein besonders aufmerksamer Zeitungsleser gewesen war, ständig damit beschäftigt, hinter den offiziellen Verlautbarungen die Wahrheit der Umstände zu entschlüsseln, wird er im Informationskapitalismus der westdeutschen Pressefreiheit zu einem passiven Informationskonsumenten, der Zeitungen nur noch zur »Unterhaltung« liest: »Vielleicht ist das ein Schritt auf dem Weg zum Bundesbürger, dachte er. Bücher sind zu schwierig und zerstreuen nicht. Also liest man die Zeitungen, in denen es immer bunter wird.«[32]

Es handelt sich um eine Textstelle, die exemplarisch für das zeitkritische Programm des Romans steht, dessen Mechanismus einer Verschränkung von Autobiographie und Kontext folgt. Diese Verschränkung bewirkt, dass die Erzählung zwischen persönlicher Mikro- und kontextueller Makroebene oszilliert. Die schlechten Russischkenntnisse der Figur C. resultieren in der bedeutungsvollen Verwechslung der Worte ›Tschernobyl‹ und ›Perestroika‹; der Super-GAU in der Ukraine korrespondiert mit dem Super-GAU des individuellen Zeitungslesers. Immer wieder werden in ähnlicher Weise persönliche Katastrophen und intime Probleme zum Ausgangspunkt zeitkritischer Reflexionen. Verhandelt werden unter anderem die Probleme des Schriftstellers C. im ost- und westdeutschen Literaturbetrieb, die Pathologien des Literaturbetriebs im Allgemeinen (»eine Krätze, die man keinesfalls wieder loskriegen konnte«[33]), sowie das deutsch-deutsche Verhältnis, wobei aus der Perspektive des zwischen den beiden Welten Gestrandeten eine äquidistante Bewertung vorgenommen wird. Den politischen Pathologien der ostdeutschen Diktatur entspricht die katastrophale Unmündigkeit der westdeutschen Konsumkultur.

Ein Roman, der sich so offenkundig als zeitdiagnostisches Dokument inszeniert, wirft die fiktionstheoretisch problematische Frage nach dem Status der Sprecherinstanz auf. Wer spricht durch den Protagonisten C.

31 W. Hilbig: Das Provisorium, S. 66.
32 W. Hilbig: Das Provisorium, S. 69.
33 W. Hilbig: Das Provisorium, S. 243.

und inwiefern sind dessen Aussagen als zeitkritische Reflexionen ernst zu nehmen? In Bezug auf die autobiographischen Faktualitätssignale und die essayistischen Passagen des Romans muss man davon ausgehen, dass die zumindest partielle Überblendung des Autors Wolfgang Hilbig und der Figur C. als Rezeptionseffekt dem poetologischen Programm von *Das Provisorium* entsprechen. Die Verantwortungsabwehr des Fiktionalitätsstatus kann die politische oder moralische Aussage eines Textes entschärfen oder marginalisieren; sie besitzt dadurch auch eine Schutzfunktion, die den Autor davor bewahren soll, für alle Äußerungen und ideologischen Wortmeldungen seiner Figuren/Erzähler verantwortlich gemacht zu werden. Dieser Anspruch wird im Fall von *Das Provisorium* zurückgenommen, um den zeitkritischen Reflexionen des Textes ihre polemische Schärfe zu geben. Dies gelingt durch die autobiographische Beglaubigung der Figur C. als Alter Ego des Autors. Durch die auf der Inhaltsebene gesetzten Faktualitätssignale werden dessen Ansichten (mit gewissen Einschränkungen) als Ansichten der Person Hilbig lesbar – der Autor übernimmt also die Verantwortung.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich der partielle Faktualitätsanspruch des Romans durch zwei zusammenhängende poetologische Ansprüche legitimiert: Zum einen durch den therapeutischen Anspruch, der die Transzendierung individuellen Leidens durch radikale Selbstobjektivierung bewirken soll; zum anderen durch einen zeitkritischen Anspruch, denn das diagnostische Potential des Romans kann durch die eigene reale Erfahrung des Autors beglaubigt werden. Daraus gewinnt der Text sein Programm einer radikalen autobiographischen Selbstaufopferung. Der Autor Wolfgang Hilbig objektiviert die eigene Person in der Figur C., gewinnt dadurch die Distanz, die zu einer schonungslosen Selbstbeobachtung nötig ist, und analysiert von hier aus die gesellschaftlichen und anthropologischen Ursachen des eigenen Unglücks. Die Erkenntnis, dass die eigene Identität an allgemeinen Identitätsmustern partizipiert, ermöglicht die Selbstobjektivierung als exemplarischen Fall, an dessen Beispiel zeitkritische Diagnosen angeschlossen werden können. Der Autor opfert seine Person als Exempel.

Daraus erklärt sich auch die Tatsache, dass *Das Provisorium* trotz seines radikal autobiographischen Programms den Status der Fiktionalität für sich beansprucht. Während der partielle Faktualitätsanspruch die kulturkritische Analyse konkreter, real-lebensweltlicher Zustände beglaubigen soll, ermöglicht die gestalterische Freiheit der Fiktion eine Potenzierung der exemplarischen Schärfe. Die epistemologischen und ethischen Grenzen faktualer Texte müssen demgemäß nur bedingt eingehalten werden. Den Lesern wird nicht nahegelegt, dass die geschilderten

Ereignisse auch alle genau so geschehen sein müssen; im Gegenteil weist der fragmentarische Charakter der Handlung, der assoziative Stil und die ständigen ironischen Übertreibungen auf eine starke künstlerische Neu-Ordnung und Überformung des autobiographischen Materials hin, ohne dabei aber die biographistische Lesart als Rezeptionsmöglichkeit auszuschließen. Gerade die individuelle und exemplarische Selbstaufgabe rechtfertigen dieses Verfahren: In der Fiktionalität findet das Opfer der Autorenpersönlichkeit seinen ästhetischen Ausdruck.

Ausgehend von diesem poetologischen Programm muss die Frage nach den persönlichen Kollateralschäden des konfessionellen Furors einer solchen literarischen Selbstobjektivierung gestellt werden. Denn das radikale Opfer der eigenen Biographie kann kaum stattfinden, ohne auch Personen aus dem persönlichen Umfeld des Autors zu opfern.[34] Auf die resultierenden Indiskretionen hatten die Rezensenten ja bereits beim Erscheinen von *Das Provisorium* hingewiesen. Die Diagnose eines poetologischen Programms »konsequenter Egozentrik«[35] sollte die persönlichen Rücksichtslosigkeiten des Romans rechtfertigen. Das grundsätzliche ethische Problem des autobiographischen Romans, dass nämlich die erlaubte Selbstentblößung des Autors in so gut wie allen Fällen die unerlaubte Entblößung seines Umfeldes zur Folge hat, wird in Bezug auf den radikalen Anspruch bei Wolfgang Hilbig natürlich ebenfalls radikalisiert. So muss der Leser, wo im Roman von den Liebes- und Sexualproblemen des Protagonisten die Rede ist, davon ausgehen, dass es sich um partiell reale Ereignisse und Probleme handelt, die eine reale, identifizierbare Liebes- und Sexualpartnerin voraussetzen, deren intime Geheimnisse, höchstwahrscheinlich gegen ihren Willen, dem Lesepublikum preisgegeben werden.

Dieses Diskretionsproblem wird im Roman selbst an verschiedenen Stellen angedeutet, reflektiert und ironisiert, insbesondere was die Namensnennung angeht. Zu Beginn der Handlung lässt sich der Protagonist wegen seiner Alkoholsucht in das psychiatrische Krankenhaus *Haar* einliefern: »C. erinnerte sich, den Namen *Haar* schon gehört zu haben. Er fragte: Ist das die Irrenanstalt, wo sich der Schriftsteller Bernward Vesper das Leben genommen hat?«[36] Der Verweis auf Bernward Vesper soll einerseits eine künstlerische und ästhetische Wahlverwandtschaft mit dem für sein fragmentarisch-surreales autobiographisches Werk *Die*

34 Zum Zusammenhang von autobiographischem Roman und Schlüsselroman vgl. Kap. 3.3.

35 K. Hillgruber: Eine Selbstentblößung, die ihresgleichen sucht.

36 W. Hilbig: Das Provisorium, S. 42.

Reise bekanntgewordenen Schriftsteller andeuten,[37] sendet andererseits aber auch ein Faktualitätssignal: Angesichts der bereits gesetzten Signale wird damit eine faktuale Lesart (der Autor Hilbig war auch in *Haar*) vom Roman zumindest nahegelegt. In einem Gespräch mit einem anderen Insassen wird C. die Frage gestellt: »Was tust du denn sonst noch?« C. erwidert, er sei Schriftsteller, woraufhin sich ein kurzer Dialog entwickelt:

> Schriftsteller, wiederholte er, Schriftsteller! Geht's etwa darum, über die Verhältnisse hier etwas zu schreiben? Ich glaube, wir sind nicht gerade der letzte Schrei in den Zeitungen.
> Nein, ich schreibe Bücher. Für Zeitungen nur selten … vielleicht könnte ich mal über *Haar* etwas schreiben.
> Ja, vielleicht, sagte der andere. Aber seien Sie vorsichtig, nennen sie bloß keine Namen. Das hier ist eine gute Klinik, und wir sind alle froh, daß wir hier sind … es gibt Schlimmeres![38]

C. wird unmittelbar mit dem Verdacht konfrontiert, er wolle als Schriftsteller über die realen Zustände der Klinik schreiben. Der fiktionsskeptische Impetus der Frage zeigt sich darin, dass der Gesprächspartner C.s davon ausgeht, dieser würde für Zeitungen schreiben. Die Zeitung als Prototyp einer faktualen Textsorte muss sich dem Diskretionsproblem natürlich stellen; deswegen die Forderung, keine Namen zu nennen. Allerdings wird die Faktualität der Zeitung, wie bereits angedeutet, im Kontext des Romans ins Zwielicht gerückt: einerseits durch die obrigkeitsstaatliche Lenkung und Verzerrung der Wirklichkeit in der ostdeutschen Presse, andererseits durch die Kommerzialisierung der Informationsdistribution in Westdeutschland.

Die offiziellen Institutionen der Wirklichkeitsrepräsentation versagen, da sie politischen und ökonomischen Systemzwängen unterworfen sind. Ihre Fähigkeit zur faktualen Darstellung der Realität wird im Roman aus

37 Bernward Vesper: Die Reise. Romanessay. Nach dem unvollendeten Manuskript, hg. und mit einer Editions-Chronologie versehen von Jörg Schröder, Frankfurt a.M. 1977. Zu den biographischen und zeitgeschichtlichen Hintergründen des *Romanessays* vgl. Gerd Koenen: Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus, Köln 2003. Zu den autobiographischen Strategien des Textes, die auch im poetologischen Programm Hilbigs ihren Niederschlag finden, vgl. Bernd Neumann: Die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Autobiographie? Einige Anmerkungen zum neuen autobiographischen Roman am Beispiel von Hermann Kinders ›Der Schleiftrog‹ und Bernward Vespers ›Die Reise‹. In: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur. Band 9 (1979), S. 91-121.

38 W. Hilbig: Das Provisorium, S. 52-53.

kulturkritischer Perspektive angezweifelt. Es zeigen sich die Konturen einer Gesellschaft, die sich in einer epistemologischen Krise befindet, zumal, wenn man das psychiatrische Krankenhaus selbst als Symbol dieser Gesellschaft begreift: »Das ist eine gute Klinik, und wir sind alle froh, daß wir hier sind …« Die Diskretionsforderung erscheint dann auch als eine Forderung danach, sich dem korrumpierten Weltbild der Gegenwart zu unterwerfen, die Dinge ›nicht beim Namen‹ zu nennen und vom Ausplaudern schmutziger Geheimnisse aus der Innenwelt der Anstalt abzusehen.

Gegen diesen allgemeinen Zustand der Unwahrheit und Verblendung setzt sich der Roman mit seinem Programm autobiographischer Radikalität zur Wehr. Die Forderung, keine Namen zu nennen, wird bereits dadurch ironisch unterlaufen, dass im Roman die Klinik *Haar* und ihr prominenter Insasse Bernward Vesper mit Klarnamen genannt werden. Die Namensnennung des Textes folgt insgesamt einer seltsamen Mischung aus fiktiven Eigennamen und Abkürzungen. Wie der Protagonist C. selbst werden manche der Schauplätze und Figuren nur mit ihren Initialen benannt. So ist beispielsweise von einem »Schriftsteller H.« oder einer »Kleinstadt M.« die Rede.[39] Der ehemalige Partner der Geliebten C.s wird dagegen mit dem ausformulierten Namen »Gerhard« benannt; eine wichtige Rolle spielen die realen Städte Nürnberg, Frankfurt, Leipzig und Berlin.

Die sparsam verwendeten Abkürzungen erscheinen wie eine Parodie auf geläufige Diskretionsversuche. Denn warum sollte Hilbig, der für seine Figuren vor allem fiktive Eigennamen verwendet, Personennamen zusätzlich abkürzen? Solche Diskretionsstrategien kennt man eigentlich aus faktualen Texten, in denen die Realität einer Figur zwar behauptet, ihre Identität aber geschützt werden soll. Demgemäß können die Abkürzungen als Faktualitätssignale gelesen werden, die den Diskretionsanspruch des autobiographischen Romans einerseits andeuten, andererseits auch schon (aufgrund ihrer inkonsequenten Verwendung) ironisieren.

Ähnlich verhält es sich mit der wichtigsten Nebenfigur des Romans, der Geliebten C.s, die im Roman Hedda Rast genannt wird. Dieser Name allerdings ist, wie der Erzähler berichtet, gar nicht der ursprüngliche Name der Schriftstellerin: »Hedda, das war nicht ihr wirklicher Name, sondern ein Pseudonym; sie hatte es sich ausgesucht, weil ihr Verlag dazu geraten hatte.«[40] Neben der impliziten Kritik am westdeutschen Literaturmarkt, der davon ausgeht, »ihr richtiger Name sei zu kompliziert«, kann dieser Hinweis auch als ironisches Faktualitätssignal gele-

39 W. Hilbig: Das Provisorium, S. 81, 88.
40 W. Hilbig: Das Provisorium, S. 37.

sen werden, als Andeutung darauf, dass sich hinter den fiktiven Namen der Figuren (wo sie nicht von Anfang an abgekürzt sind) reale Personen verbergen. Der Wechsel von deutlichen (vor allem autobiographischen) Referenzangeboten und ebenso deutlichen (vor allem stilistischen und strukturellen) Fiktionssignalen hat einerseits die Funktion, tatsächlich für Diskretion zu sorgen, andererseits auf eine reale Ebene hinter der fiktionalen Handlung hinzuweisen.

Denn die Identität der Personen, die sich hinter den Figuren verbergen, bleibt für den nichteingeweihten Leser, der nicht über ausreichendes biographisches und intimes Wissen verfügt, verborgen. Nur das persönliche Umfeld des Autors und die Insider des Literaturbetriebs können die betroffenen Personen tatsächlich erkennen, dem unbeteiligten Leser bleibt allein der paratextuell (durch die Rezensionen) und textuell (durch die Faktualitätssignale) beglaubigte Verdacht, dass solche Vorbilder existieren. So gelingt es dem Autor, das radikale Opfer der eigenen Biographie, das eben immer auch die Opferung nahestehender Menschen miteinschließt, glaubhaft zu machen, ohne dafür die moralische – und im Zweifelsfall auch juristische – Verantwortung übernehmen zu müssen. Für die betroffenen Personen ergibt sich daraus allerdings eine Bedrohungssituation. Es bedeutet für sie nicht nur, dass Leser aus ihrem persönlichen Umfeld Bescheid wissen können, sondern auch, dass eine öffentliche Identifizierung, zum Beispiel in einer Besprechung, die weitreichende Distribution des Entschlüsselungswissen, gleichsam die ›Enttarnung‹, nach sich ziehen muss.

Im Fall des Romans *Nachtgeschwister* wurde diese Enttarnung durch die betroffene Person selbst vorgenommen. Indem Wodin 2009, neun Jahre nach der Veröffentlichung von *Das Provisorium*, mit einem autobiographischen Roman an die Öffentlichkeit trat, der im Wesentlichen die gleiche Geschichte erzählte – nur eben aus der Perspektive der Geliebten und Ex-Frau des ostdeutschen Schriftstellers – gab sie sich für ein breites Lesepublikum als die Person hinter der Figur Hedda Rast zu erkennen. Keine der Rezensionen verzichtete darauf, auf diesen Umstand hinzuweisen. *Nachtgeschwister* tritt als Intertext auf, der die Lektüre von *Das Provisorium* restrukturieren muss; denn ein Leser beider Romane kann kaum verhindern, das biographische Wissen um die Existenz der Autorin auf den Roman Hilbigs zu übertragen. Insofern zeigt *Nachtgeschwister* den kämpferischen Impetus eines Textes, der dem Autor des angegriffenen Textes in gewisser Weise die Werkherrschaft entziehen möchte. Die Person Natascha Wodin tritt aus dem Schatten der Figur Hedda Rast heraus. Sie verlässt den Schutzraum der Fiktion und stellt so den Anspruch auf erzählerische Souveränität, setzt also der semi-fiktiven

Objektivierung in *Das Provisorium* die reale Subjektivität der eigenen Geschichte entgegen und versucht dadurch, sich der Instrumentalisierung als Exempel zu entziehen.

Es handelt sich von Anfang an um einen literarischen Machtkampf, der im Medium zweier konkurrierender Romane ausgefochten wird. Dieser Anspruch wird angedeutet durch ein Ensemble von Signalen, die auf den Roman Hilbigs verweisen. Dazu gehört zunächst der faktische Paratext der Information, dass Wodin und Hilbig verheiratet waren, ein Umstand, der im und um den Roman herum zwar nicht explizit gemacht wird, allerdings im Literaturbetrieb als *common knowledge* existierte. Da der Roman offensichtlich die Beziehung zu Hilbig (im Roman Jakob Stumm) in den Mittelpunkt der Handlung stellt, konnte davon ausgegangen werden, dass sich die Rezensenten nicht an die Regeln der Diskretion gebunden fühlen würden. In den Besprechungen von *Das Provisorium* hatten noch keine namentliche Identifizierungen stattgefunden, und das obwohl fast alle Rezensenten darauf hinwiesen, dass die Vorbilder der Figuren klar erkennbar seien. Im Gegensatz dazu wurde Hilbig in fast allen Besprechungen von *Nachtgeschwister* als Vorbild für die Figur Jakob Stumm namentlich identifiziert.

Für diese mangelnde Scheu vor biographistischen Identifizierungen lassen sich mehrere Gründe nennen: Zunächst könnte die Tatsache, dass Hilbig 2007 gestorben war, zu einer Entbindung von der Diskretionspflicht beigetragen haben, obwohl – das zeigt der Fall des Prozesses um Klaus Manns *Mephisto* – rein rechtlich gesehen der Schutz der Persönlichkeit mit dem Tod der Person nicht erlischt; allerdings fällt dieser Faktor in Verbindung mit Hilbigs Prominenz und seiner eigenen notorischen Freizügigkeit hinsichtlich autobiographischer Entblößungen anderer durchaus ins Gewicht. Wodin konnte also nicht nur davon ausgehen, dass ihr Roman als Verarbeitung ihrer Beziehung zu Hilbig gelesen werden würde, sondern auch, dass die Rezensenten das nötige Entschlüsselungswissen für einen breiten Leserkreis zur Verfügung stellen würden. Unterstützt wird diese Lesart durch Signale auf der Textebene, die Bezüge zu *Das Provisorium* herausfordern. Zunächst wäre die schiere Ähnlichkeit der beiden Narrative auf der Handlungsebene zu nennen. Der zeitliche Rahmen und einige der die Beziehungsgeschichte konstituierenden Ereignisse stimmen überein. Auch die Biographie und die Beschreibung der äußerlichen Gestalt des Dichters Stumm verweisen explizit auf die Person Wolfgang Hilbig. Trotz abweichender Details wird so zwangsläufig der Eindruck erweckt, *Nachtgeschwister* beziehe sich auf dieselben realen Vorgänge in derselben Referenz-Welt.

Der polemische Anspruch, der dadurch zum Ausdruck kommt, wird noch verstärkt, indem der Text immer wieder auf der Motivebene in-

tertextuell auf den Vorgängerroman anspielt. Gleich der erste Satz von *Nachtgeschwister* zitiert die ironischen Diskretionsstrategien von *Das Provisorium*: »Meinen täglichen Weg von der M-Straße in die I-Straße nenne ich den Weg zum leeren Briefkasten.«[41] Die Verwendung von Initialen dient einerseits der parodierenden intertextuellen Bezugnahme, erhebt andererseits aber auch den Anspruch auf einen ähnlichen autobiographischen Radikalismus wie Hilbigs *Provisorium*, der den spannungsreichen Widerspruch von faktualem Geltungsanspruch, fiktionaler Freiheit und Diskretion für sich zu nutzen weiß. Die implizite Poetologie des literarischen Gegenangriffs scheint in diesem Fall darauf zu beruhen, dass sich der angreifende Roman ähnlicher Mittel bedient wie der attackierte Text.

Eine weitere Bezugnahme auf *Das Provisorium* findet sich in einer der Evokationen des wiedervereinigten Berlins, wo die Erzählerin zur Zeit der Erzählung lebt, nachdem ihr die Flucht vor Jakob Stumm gelungen ist. »Wahrscheinlich«, stellt sie fest, »wohnen hier viele so wie ich.«

> In einer Untermietwohnung auf Zeit, in Übergangszuständen, in Provisorien, in der Untervermietung einer Untervermietung, alle scheinen hier Teil des Provisorischen zu sein, des Vorübergehenden, einer ständigen Lebensumwälzung, eines fliegenden Wechsels, einer Welt der Zwischenlösungen, in der es noch nichts Fertiges, nichts Verlässliches gibt, in der das Leben von Tag zu Tag neu erfunden und eingerichtet werden muss.[42]

Der mehrfache Verweis auf das ›Provisorische‹ als Signum einer zeitgenössischen Existenz ist nicht nur ein direkter Verweis auf den Titel von Hilbigs Roman, sondern auch auf dessen autobiographische Analyse. So heißt es in *Das Provisorium* gleich zu Beginn: »Es war, als ob er unablässig Zeichen setzen mußte für den provisorischen Charakter seines Daseins.«[43] Indem sich nun die Erzählerin von *Nachtgeschwister* diese individuelle Selbstdiagnose aneignet und gleichermaßen universalisiert (»alle scheinen hier Teil des Provisorischen zu sein«), signalisiert sie einerseits Einverständnis mit der Weltanschauung des Vorgängertextes, erhebt aber auch den Anspruch auf diagnostische Souveränität, darauf nämlich, die eigene Misere selbst erzählen zu können. Damit ist *Nachtgeschwister* auf mehreren Ebenen ein Emanzipationsnarrativ: Auf der Handlungsebene wird die Geschichte einer Frau erzählt, die sich aus

41 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 5.
42 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 113.
43 W. Hilbig: Das Provisorium, S. 20.

einer von Gewalt und Abhängigkeit geprägten Beziehung zu einem anderen Schriftsteller befreit; auf der Ebene der impliziten Poetologie ist es die Geschichte der realen Natascha Wodin, welche die narrative Enteignung ihrer Existenz durch den Roman *Das Provisorium* des realen Wolfgang Hilbig mit einem eigenen radikal autobiographischen Roman rückgängig zu machen versucht.[44]

Im Roman wird dieser Anspruch gleich zu Beginn deutlich artikuliert: »Ich bin der Wahnidee verfallen, dass ich Jakobs Rätsel lösen, dass ich in mir den Blick finden muss, der ihn erklärt und damit entmachtet.«[45] Das Rätsel, das es für die Erzählerin zu lösen gilt, ist vor allem das Rätsel ihrer Anziehung zu dem körperlich und sozial unattraktiven Schriftsteller, in dessen Texte sie sich ursprünglich verliebt hatte. Die Begegnung mit der Person hinter dem literarischen Werk hat eine schmerzhafte Desillusionierung zur Folge: »Noch nie war ich einer so unerhörten Diskrepanz zwischen der Person eines Autors und seinem Werk begegnet.«[46] Ihre Abhängigkeit entwickelt sich dann im Versuch, durch die Nähe zu Stumm diese Diskrepanz zu erklären und aufzuheben, eine Obsession, die sie in den persönlichen Ruin führt: »Nach und nach habe ich mir von Jakob alles nehmen lassen, zuletzt auch diesen Ort, am Ende meiner allumfassenden Enteignung durch ihn.«[47]

Dieser Prozess der Enteignung findet zunächst auf der Ebene der Beziehung statt. Stumm beginnt, ein paranoides und von extremer Eifersucht geprägtes Verhalten an den Tag zu legen: »Seine Besitzergreifung wurde immer maßloser, immer tyrannischer, immer unerträglicher für mich.«[48] Die monströse Eifersucht Stumms, gepaart mit aggressiven Minderwertigkeitskomplexen, eskaliert schließlich in Freiheitsberaubung, emotionaler Erpressung und körperlicher Gewalt (»So also, dachte ich jetzt erstaunt, fühlt sich die Faust eines Boxers an.«[49]). Gleichzeitig muss die Erzählerin die Entdeckung machen, dass Stumm heimlich ausgedehnte erotische Korrespondenzen mit zahlreichen anderen Frauen führt, »ein beachtliches privates Pornokino aus Briefen«.[50]

Was aber schließlich den Entschluss zur Gegenwehr in der Erzählerin auslöst, ist die Entdeckung eines *literarischen* Gewaltakts. Bei der Lek-

44 Zum Konzept der *narrativen Enteignung* vgl. Kap. 6.2.
45 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 11.
46 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 62.
47 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 69.
48 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 85.
49 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 106.
50 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 121.

türe der Briefe, die Stumm an andere Frauen schickt, fällt ihr Blick auf eines seiner Manuskripte. »Noch nie«, versichert die Erzählerin,

> hatte ich heimlich in einem seiner Manuskripte gelesen, und es war mir inzwischen auch völlig egal, was Jakob schrieb, aber ich sollte eines Besseren belehrt werden. ›Sie ist eine Frau, die jeden Mann reizen muss‹, las ich, mühsam Jakobs winzige Schriftzeichen entziffernd, ›sie könnte zehn Liebhaber an jedem Finger haben, aber die Männer trauen sich nicht an sie heran, weil sie die Frau eines bekannten Schriftstellers ist. Keiner wagt es, sich ihr zu nähern, keiner nimmt mir die gottverdammte Pflicht ab, sie zu ficken.‹[51]

Die Entdeckung dieser Manuskriptstelle evoziert bei der Erzählerin die unmittelbare Angstphantasie einer öffentlichen Rezeption. Sie malt sich hämische biographistische Lesarten aus und begreift den Text als ungeheuren literarischen und persönlichen Verrat, den Stumm an ihr begangen hat:

> Ich stellte mir vor, dass das alle lesen würden, die mich kannten. Rita würde es lesen, Inge würde es lesen, meine ehemaligen Freundinnen, mit denen Jakob korrespondierte, würden es lesen, die Leute, die ich hier auf der Straße traf, alle meine Bekannten und zahllose Leute im Literaturbetrieb, die wussten, dass ich mit Jakob verheiratet war. Sie alle würden lesen, dass mein Mann mich öffentlich anderen Männern anbot […].[52]

Es handelt sich um eine für die Poetologie des Gegenangriffs zentrale Stelle im Roman. Was sich die Erzählerin hier vorstellt, ist der Erfolg einer gezielten Indiskretion des Schlüsselromans – der literarische Verrat des Privaten an eine immer weitere Kreise ziehende Leserschaft. Dabei bezeichnet die imaginierte Ausdehnung dieser Lektüre den typischen Verbreitungsprozess des Entschlüsselungswissens: Von den intimen Feindinnen, den Insidern ihrer persönlichen Welt, über die Nachbarn und Freunde, bis hin zu den »zahllose[n]« Teilnehmern am Literaturbetrieb, die sich im Besitz der paratextuellen Information befinden, dass die Erzählerin mit Stumm verheiratet ist. Die empfundene Machtlosigkeit angesichts eines solchen Angriffs auf ihre Person kommt auch in den imaginierten Abwehrstrategien des Angreifenden zum Ausdruck: »Und Jakob, das war klar, Jakob würde sagen, das ist doch Literatur, er würde wütend werden, wie immer, wenn man ihn auf den autobiographischen Hinter-

51 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 123.
52 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 123.

grund seiner Texte ansprach.«[53] Der Vorwurf, ein Autor habe einer Öffentlichkeit intime Geheimnisse preisgegeben, wird also von vornherein durch den topischen Verweis auf die Fiktionalität des Textes delegitimiert, ein Umstand, der die Verteidigungsmöglichkeiten der Betroffenen bedeutend einschränkt.

Auf einer metaphorischen Ebene werden hier die Erfahrung der literarischen Enteignung und Bloßstellung Wodins durch *Das Provisorium* verhandelt – eine Lesart, die vor dem Hintergrund der zahlreichen Faktualitätssignale und der intertextuellen Verweise auf Hilbigs Roman plausibel erscheint. Das Bewusstsein von Hilflosigkeit angesichts der Abwehrstrategien eines indiskreten Schlüsselromans wird eindrücklich inszeniert. Auf der Ebene der impliziten Poetologie des Gegenangriffs markiert die Szene den Beginn einer persönlichen und literarischen Verteidigung. Wie betäubt flüchtet die Erzählerin nach der Lektüre des Manuskripts aus der gemeinsamen Wohnung: »Ich kam erst in der I-Straße wieder zu mir, ich ging, aber ich war kein Opfer mehr. In einem einzigen Augenblick war ich zur Täterin geworden. Ich ging, und in mir hämmerte es: er oder ich … er oder ich …«[54]

Es ist bezeichnend, dass die Rachefantasien der Erzählerin sich weniger darauf beziehen, Stumm die körperlichen und psychischen Gewalttaten zurückzuzahlen. Ihr Vernichtungswille imaginiert vielmehr einen Angriff auf den identitätsstiftenden Faktor seines Werkes: »Ich brauche«, versichert sie, »um mich von Jakob zu befreien, keinen Revolver, kein Gift […]. Ich brauche nur das zu werden, wofür Jakob mich seit jeher hält: die Vernichterin seiner Literatur. Ich brauche nur ein Streichholz zum Anzünden seiner Manuskripte.«[55] Der existentielle Kampf findet also auf der Ebene des Literarischen statt. Zwar werden die Manuskripte im Roman nicht tatsächlich verbrannt, aber der Wunsch nach der Vernichtung des Werkes verdeutlicht, dass die eigentliche Bedrohung von der literarischen Gewalt Stumms ausgeht, und dass hier auch die Gegenwehr der Erzählerin beginnen muss. Zumal in diesem Werk nicht nur ihre narrative Enteignung stattfindet, sondern auch der Grund ihrer ruinösen Abhängigkeit von Stumm zu suchen ist: »Ich kann nicht aufhören, sein lyrisches Ich zu lieben, ich bin aussichtslos gefangen in der Unvereinbarkeit von Traum und Wirklichkeit, von Literatur und Leben.«[56] Einerseits beruht die Liebe der Erzählerin – zumindest der Moment der

53 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 123.
54 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 123 f.
55 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 134.
56 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 136.

ursprünglichen Hingerissenheit – auf einer emotional-biographistischen Lesart der Gedichte Stumms. Sie verliebt sich aufgrund seiner Texte in den Autor; andererseits fühlt sich die Erzählerin bei der Entdeckung des Manuskripts von genau dieser Art der Lektüre bedroht. Andere, Außenstehende, werden die intimen Geheimnisse der Erzählerin in die Texte hineinlesen. In beiden Fällen wird das Verschwimmen der Grenze zwischen Literatur und Leben, zwischen Fiktion und Realität als katastrophale Möglichkeit des Selbstverlustes erfahren.

Dieser Selbstverlust findet auch auf der Ebene der eigenen professionellen Ambitionen statt. Die Konkurrenz der autobiographischen Narrative, die für den Leser mit *Nachtgeschwister* gegen *Das Provisorium* inszeniert wird, spiegelt eine professionelle Konkurrenz auf der Handlungsebene. Obwohl Stumm die Erzählerin beharrlich als »Vernichterin seiner Literatur« bezeichnet,[57] wird vor allem ihr eigenes Schreiben immer weiter eingeschränkt: »Früher war ich Schriftstellerin gewesen, jetzt fühle ich mich wie eine Dienstmagd.«[58] Nicht also der produktive Stumm (»er veröffentlichte ein Buch nach dem anderen«[59]), sondern die Erzählerin selbst, die schließlich einen Anfall psychosomatischer Rückenschmerzen erleidet, wird als Schriftstellerin gleichsam ›vernichtet‹: »Für Jakob ging es steil nach oben, für mich steil nach unten.«[60] Die in jeder Hinsicht parasitäre Beziehung führt zu einer einseitigen Ausbeutung persönlicher und kreativer Energie; denn Stumm ist auf die Erzählerin angewiesen. Als sie ihn für kurze Zeit verlässt, bricht er zusammen und rekrutiert seinen Bekanntenkreis (»ein ganzes Heer an Fürsprechern«), um die Erzählerin wieder zurückzugewinnen. Einer der Anrufer, welche die Erzählerin bestürmen, sich wieder um Stumm zu kümmern, »appellierte gar«, berichtet sie, »an meine Verantwortung für die deutsche Literatur«. Allerdings:

> Niemand wusste natürlich, was vorgefallen war, und niemand fragte mich danach. Jeder schien Jakob für das Opfer zu halten, ein bemitleidenswertes, völlig harmloses Geschöpf […]; niemand schien ihn von der Seite zu kennen, von der ich ihn kennengelernt hatte. Man hielt mich, ich spürte es, für eine herzlose, unerbittliche Person, die einen wehrlosen Menschen ins Unglück gestürzt hatte und ihn nun kaltblütig untergehen ließ.[61]

57 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 121.
58 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 177.
59 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 190.
60 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 194.
61 N. Wodin: Nachtgeschwister, S. 143.

Was die Informationspolitik innerhalb der Beziehung angeht, befindet sich die Erzählerin offensichtlich in einer benachteiligten Position. Der Grund dafür, dass das persönliche Umfeld des Paares Partei für den männlichen, erfolgreichen Schriftsteller ergreift, liegt im Ungleichgewicht der narrativen Machtverhältnisse. Die Figur Stumm besitzt in *Nachtgeschwister* bis zu diesem Zeitpunkt das uneingeschränkte Vorrecht, die ›Wahrheit‹ der gemeinsamen Geschichte für das Publikum des Bekanntenkreises zu gestalten, die eigene Perspektive als offizielle Version zu institutionalisieren. Dieser Umstand lässt sich auf die Ebene der Poetologie des Gegenangriffs übertragen: Die persönlichen Folgen, welche ein autobiographischer Schlüsselroman wie *Das Provisorium* für die Betroffenen haben kann, wird auf der Handlungsebene von *Nachtgeschwister* durchgespielt – im Szenario einer Beziehung, in der die Macht darüber, das Bild der Partnerin für die Öffentlichkeit zu gestalten, allein dem Partner zukommt. Die bittere Beobachtung der Erzählerin, dass niemand den Schriftsteller Stumm »von der Seite zu kennen« scheint, von der sie ihn kennengelernt hat, zeigt bereits das Bedürfnis, ihre eigene Version der Geschichte darzustellen. Es handelt sich um eine poetologische Absichtserklärung, welche der vorliegende Roman einlösen soll.

Die Rezeption des Romans in den Feuilletons zeigt, dass Wodin dieses Vorhaben mit Erfolg umgesetzt hat. Nicht nur verweisen die Rezensenten grundsätzlich auf den autobiographischen Hintergrund von *Nachtgeschwister*, sie begreifen den Text zudem als Apologie, als Versuch, der mächtigen Stimme Hilbigs ein eigenes Narrativ entgegenzustellen. Dies wird besonders augenfällig in einer Formulierung Karl Corinos: »So wenig Natascha Wodin die oft beschimpfte ›Vernichterin‹ von Hilbigs Literatur war, so wenig hat er die ihre vernichtet.«[62] Der Rezensent fühlt sich durch *Nachtgeschwister* offenbar dazu aufgefordert, eine abwägende Einschätzung der Beziehung von Hilbig und Wodin abzugeben – eine biographistische Lesart, die über die rein ästhetische Bewertung des Textes hinausgeht und damit der Forderung des Romans, als partiell faktuales Gegennarrativ zu *Das Provisorium* gelesen zu werden, gerecht wird. Die beschwichtigende Feststellung, dass keinem von beiden vorgeworfen werden kann, die Literatur des anderen ›vernichtet‹ zu haben, erkennt an, was für Wodin als Autorin – zumindest poetologisch – auf dem Spiel zu stehen scheint: Das eigene Bild als Person und als Künstlerin vor den narrativen Gewaltakten ihres Gegenübers zu retten.

Das Ende von *Nachtgeschwister* bekräftigt diesen Anspruch. Der Roman schließt damit, dass die Erzählerin vom Tod ihres Ex-Mannes Stumm

62 K. Corino: Buch über eine Ehe.

erfährt und über ihn zu schreiben beginnt. Ausgangspunkt des konkreten Schreibaktes ist das Bedürfnis, das menschliche Rätsel seiner Existenz zu lösen: »Er hat Tausende von Seiten über sein Leben geschrieben, aber sein Geheimnis hat er mitgenommen ins Grab.«[63] Verwiesen wird an dieser Stelle noch einmal explizit auf den Titel des Romans, *Nachtgeschwister*, denn das Schreiben über Stumm ist eine nächtliche Auseinandersetzung, eine Folge der Kontamination durch die Beziehung (»seine Nachtexistenz: Seine innere Uhr in meinem Körper«). Diese Kontamination wird einerseits als kreative Triebfeder anerkannt, andererseits als sprachlos machende Heimsuchung evoziert, die eines literarischen Exorzismus bedarf. Nicht ohne Resignation inszeniert die Erzählerin am Ende des Romans, der den Beginn des Schreibens andeutet, das Szenario dieser Austreibungsversuche: »Nacht für Nacht das Warten auf die Worte, die Worte für das, was nicht sagbar ist, für das Rätsel meiner Geschichte mit ihm.«[64]

7.2 Den Vorwurf durch die Tat widerlegen: Martina Zöllner *Bleibtreu* (2003), Martin Walser *Der Augenblick der Liebe* (2004), Martina Zöllner *Hundert Frauen* (2009)

> Was die Zeitschrift ›Literaturen‹ im Jahr 2003 veranstaltet hat, war bemerkenswert. Einer Debütantin, die über das Verhältnis einer jungen Frau zu einem sehr viel älteren Intellektuellen einen Roman geschrieben hatte, wurde nachgesagt, darin kaum verschlüsselt eine reale Affäre mit einem bekannten deutschen Schriftsteller geschildert zu haben. »Wir wollen nicht so tun, als täten wir das nicht auch genießen«, schrieb mokant der Rezensent.[65]

Volker Hages Einschätzung, mit der er seine Besprechung des 2009 erschienenen Romans *Hundert Frauen* von Martina Zöllner beginnt, kann man nur zustimmen. Es handelte sich tatsächlich um eine ›bemerkenswerte‹ Veranstaltung, die 2003, anlässlich des Debütromans Zöllners, *Bleibtreu*, in der Zeitschrift *Literaturen* in Szene gesetzt wurde. Der Rezensent, dessen mokanten Ton Hage kritisch vermerkt, war Robin Detje, der unter dem Titel »Ein Walser-Roman, möglicherweise« die These aufstellte, die Autorin habe ihre tatsächliche Affäre mit dem Schriftsteller

63 N. Wodin, Nachtgeschwister, S. 237.
64 N. Wodin, Nachtgeschwister, S. 237.
65 Volker Hage: Robertas Risiko. In: Der Spiegel vom 14.12.2009.

Martin Walser verschlüsselt dargestellt. Detjes Besprechung ist im Duktus eines amüsierten Insider-Berichts gehalten. Das Buch, behauptet er zu Beginn, »erreicht den Rezensenten mit der Nachricht, es handle sich um eine Abrechnung. Um die Darstellung einer Affäre der jungen Autorin mit dem viel älteren deutschen Großschriftsteller Martin Walser.«[66] Woher diese Information stammt, wird nicht weiter thematisiert, nur darauf hingewiesen, dass man es mit einem bewussten Versuch zu tun habe, »ein Skandalbuch zu präsentieren«, mit der kalkulierten Inszenierung eines »Literaturbetriebsknaller[s]«.[67]

Die Erzählerin in *Bleibtreu*, die Kulturjournalistin Antonia Armbruster, lernt bei einem Fernsehinterview den Philosophen Christian Bleibtreu kennen, mit dem sie eine Affäre beginnt, die zu Beginn des Romans bereits zwei Jahre andauert. Zur Darstellung kommen sollen die typischen Probleme einer zeitgenössischen Geliebtenexistenz – die jüngere Frau und der ältere Mann, der seine Frau nicht verlassen möchte: »Als ich geboren wurde«, berichtet die Erzählerin, »hat er geheiratet. Heute ist er immer noch verheiratet, und immer noch mit derselben Frau. Unsere Situation ist aussichtslos. Wir lieben uns, wie sich noch nie zwei Menschen geliebt haben.«[68] Da die beiden Protagonisten wegen der natürlichen Distanz, die ihnen die Situation einer heimlichen Affäre aufzwingt, ihre Liebe vor allem im Medium der Sprache ausleben und beide qua Profession und Temperament zu obsessiven Selbstbetrachtungen neigen, kommt es zu einer bewussten gegenseitigen Literarisierung. In einem verabredeten »Näheprojekt« sollen die Konjunkturen der Affäre reflektierend mitstenographiert werden: »Noch nie, sagt Christian, sei die von solchen Bedingungen – er meint vor allem den Altersunterschied, unsere Zahlenbedingungen – diktierte Sprache der Liebe und der Sexualität *gefühls- und sprachgenau* analysiert worden.«[69]

Das Protokoll, welches Antonia Armbruster für das Näheprojekt anfertigt, gerät allerdings zu einem Kampfplatz, wo die Konflikte, die mit der Geliebtenexistenz einhergehen, ausgefochten werden. Antonia wird dieses Protokoll nämlich zu einem Roman umarbeiten, der gleichermaßen als Instrument der Emanzipation von dem Geliebten erscheint, welcher sich – wie der sprechende Name *Bleibtreu* bereits andeutet – störrisch weigert, die Ehefrau zu verlassen. Es handelt sich also bei dem fiktiven Werk der Protagonistin um einen autobiographischen Roman,

66 R. Detje: Ein Walser-Roman, möglicherweise (II).
67 R. Detje: Ein Walser-Roman, möglicherweise (II).
68 Martina Zöllner: Bleibtreu, Köln 2003, S. 11.
69 M. Zöllner: Bleibtreu, S. 11.

der, versehen mit den entsprechenden Diskretionsstrategien, die reale Geschichte der Affäre zwischen ihr und Bleibtreu erzählt. Hinter der fiktionalen Erzählung verbirgt sich die private literarische Kommunikation der Partner; das intime Spiel der Referenz macht den Roman für den minimalen Eingeweihtenkreis der Affäre zu einem faktualen Vehikel des Deutungskonflikts.

In seiner Besprechung von *Bleibtreu* in *Literaturen* äußerte Detje nun öffentlichkeitswirksam den Verdacht, diese Metageschichte, diese Literarisierung einer literarischen Verarbeitung einer Affäre, würde sich auf eine tatsächliche Affäre beziehen. Dadurch ergab sich der Fall einer faktischen Verdopplung des Romangeschehens, der von der Literaturberichterstattung mit Enthusiasmus aufgegriffen und vervielfältigt wurde. So wie Antonia Armbruster in *Bleibtreu* ihre Affäre mit dem Großphilosophen als Roman verarbeite, so habe die Autorin Martina Zöllner auch ihre Affäre mit Martin Walser verarbeitet. Die Diskussion um *Bleibtreu* zeigt noch einmal, wie wichtig die Rolle der Medien für die Entwicklung von Schlüsselromanereignissen ist. Zumal die Rezeption des Romans als semi-faktualer Bericht über das Liebesleben der Autorin weitere Folgen zeitigte. Nicht nur wurde der ein Jahr später veröffentlichte Roman Martin Walsers *Der Augenblick der Liebe* (2004) als Antwort auf *Bleibtreu* gelesen, die Autorin Zöllner verarbeitete zudem die negative Erfahrung, die die Rezeption ihres Debüts für sie bedeutet hatte, in einem weiteren Roman, *Hundert Frauen*, der 2009 die Debatte um die angebliche Faktualität ihres Erstlings noch einmal aktualisierte.

Im Fall des Schlüsselromanereignisses um *Bleibtreu* erfüllte Detjes Besprechung zunächst die Aufgabe der initialen Entschlüsselung. Als Insider des Betriebs verfügte er über das Entschlüsselungswissen, das ihm die angeblich nahegelegte Lektüreweise überhaupt erst ermöglichte. Dieses Wissen teilte er mit den Lesern seines Artikels. Der Rezensent inszenierte sich dabei als abgeklärter Connaisseur betrieblicher Skandalisierung, wie der von Volker Hage eingangs zitierte Satz illustriert: »Wir wollen nicht so tun, als täten wir das nicht auch genießen.«[70] Der Roman wird in den Kontext jüngster Indiskretionskontroversen gestellt, soll diese aber an Intensität noch übertreffen. Er sei, wie Detje versichert, »von einer Schlüpfrigkeit, die Autoren verbotener Enthüllungsbücher wie Maxim Biller oder Alban Nikolai Herbst vor Scham erröten lassen würde«.[71] Die

70 R. Detje: Ein Walser-Roman, möglicherweise (II).

71 R. Detje: Ein Walser-Roman, möglicherweise (II). Die Art, wie Detje Zöllners Roman in den Kontext der Schlüsselromanereignisse um Billers *Esra* und Herbsts *Meere* (beide 2003) stellt, erscheint als geläufige Strategie im zeitge-

Anspielung auf andere Schlüsselromanereignisse desselben Jahres hat die Funktion, *Bleibtreu* als unangenehme, aber amüsante Modeerscheinung zu diskreditieren, gleichzeitig aber auch, das inzwischen geübte Sensorium der Leser auf einen weiteren Schlüsselromanskandal einzustimmen. Dabei greift Detje die Argumente, mit denen Billers und Herbsts Romanen der Literarizitätsanspruch abgesprochen wurde, zumindest implizit wieder auf: Die alternativen Gattungsbezeichnungen – »Skandalbuch«, »Enthüllungsbuch« – deklassieren den Text zum subliterarischen Erzeugnis eines gesteigerten Exhibitionismus: »Die Hotels tragen Klarnamen, anderes wird verräterisch verschlüsselt, ohne dass große Geheimhaltungspflichten auf der Autorin zu lasten scheinen.«[72]

Detje geht in dieser Delegitimierung allerdings noch einen Schritt weiter, indem er Martin Walser, dem angeblichen Vorbild des titelgebenden Protagonisten Christian Bleibtreu, eine Komplizenschaft im Enthüllungsspiel des Romans unterstellt. Vermutet wird ein realer Hintergrund des fiktiven »Näheprojekts«. Im Wesentlichen behauptet der Rezensent, Walser habe den Roman bei Zöllner regelrecht in Auftrag geben. Er sei der eigentliche geistige Urheber der Erzählung:

> Man soll nicht schamhaft umgehen mit diesem Buch. Dies ist kein Anschlag auf die Ehre Martin Walsers, eher das Ergebnis eines Abkommens zur wechselseitigen Promotion in der Spaßgesellschaft. Man soll die exhibitionistischen Impulse Bleibtreus und möglicherweise auch Walsers ernst nehmen, die sich in seinem Auftrag an die Geliebte zeigen, mitzuarbeiten an einem »Näheprojekt«, das ihn entblößt. Martina Zöllner ist eine Entblößungsbeauftragte. Sie kann wertvolle Bausteine zur Interpretation des Walserschen Werks liefern, eines Œuvres voll hypochondrischer, untreuer männlicher Helden auf ihrem Weg durch die korrupte, erst junge, dann alternde Bundesrepublik, an deren Korruption sie weinerlich teilhaben. Kristlein ist in hohem Maße Bleibtreu. Die Wirklichkeit ist beschreibbar.[73]

nössischen Schlüsselromandiskurs. Die Möglichkeit der Kontamination durch Assoziation wird auch von Iris Radisch in ihrer Besprechung von Norbert Gstreins *Handwerk des Tötens* (ebenfalls 2003) verwendet, um den Roman zusätzlich ins Zwielicht zu rücken (vgl. Kap. 6.3). Dagegen ruft Ursula März in ihrer Besprechung von Natascha Wodins Roman *Nachtgeschwister* die beiden Ereignisse explizit auf, um dann den Roman Wodins davon abzugrenzen. Diese Beispiele machen deutlich, dass die beiden Schlüsselromanereignisse sicherlich zu den wichtigsten Referenzfällen des Diskurses gehören.

72 R. Detje: Ein Walser-Roman, möglicherweise (II).

73 R. Detje: Ein Walser-Roman, möglicherweise (II).

Der Verweis auf die angebliche Intertextualität – vermutet wird, hinter der Figur Bleibtreu verberge sich ein Wiedergänger der literarischen Figur Anselm Kristlein – unterstreicht die unterstellte Faktualität des Romans.[74] Denn Kristlein, der in den Romanen Walsers immer wieder als Protagonist auftaucht – so in *Halbzeit* (1960), in *Das Einhorn* (1966) und in *Der Sturz* (1973) – wurde, wie auch viele der anderen männlichen Helden des Romanciers, als Alter Ego seines Autors gelesen. Gleichzeitig wird durch den Verweis auf Kristlein auch der Roman *Bleibtreu* in Walsers Œuvre eingemeindet. Christian Bleibtreu, so die Unterstellung, ist nicht nur Walser, sondern, da dieser nicht anders als autobiographisch schreiben kann, auch eine typisch walsersche Figur.[75] Zöllner wäre dann keine eigenständige Künstlerin mehr, sondern, wie Detje boshaft feststellt, nur mehr die »Entblößungsbeauftragte« ihres Liebhabers. Ihr Roman als Teil eines von Walser initiierten »Näheprojekts« verkommt in Detjes Deutung zu einem Vehikel männlicher Autorinszenierung.

Unterstützt wird diese Unterstellung durch die suggestive Art und Weise, wie die Rezension in *Literaturen* präsentiert wird – als linke Hälfte einer Doppelseite nämlich, die direkt neben der Besprechung von Walsers zeitgleich erschienenen *Meßmers Reisen* von Joachim Kaiser erscheint. Diese trägt den Titel »Ein Walser-Roman, möglicherweise (I)« und korrespondiert mit Detjes Besprechung von *Bleibtreu*, die den Titel »Ein Walser-Roman, möglicherweise (II)« trägt. Bei Kaiser bezieht sich die ironische Überschrift auf die Tatsache, dass es sich bei *Meßmers Reisen* um eine tagebuchartige Sammlung von Notaten handelt, die einem Erzähler-Ich namens Meßmer in den Mund gelegt werden, hinter dem sich aber unschwer der Autor selbst zu erkennen gibt: »Meßmer, wenn es nicht doch Martin Walser ist, muss eine viel begehrte Persönlich-

74 Zur Kristlein-Trilogie vgl. Gerald A. Fetz: Martin Walser, Stuttgart 1997, S. 39-72.

75 Detje bezieht sich auf zwei Aspekte der Werkinszenierung Walsers: Zum einen bezieht er sich auf die Beobachtung, dass es sich bei Walser um einen eminent autobiographischen Autor handelt, dessen Romane gerade das Oszillieren zwischen »Verbergen und Entblößen« charakterisiert, vgl. Jörg Magenau: Verbergen und Entblößen (oder: Liebe, Lüge, Literatur). Über den Zusammenhang von Leben und Schreiben bei Martin Walser. In: Martin Walser. Lebens- und Romanwelten, hg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Karlsruhe 2008, S. 9-36. Zum anderen greift er die Beobachtung auf, dass die gleichen Figuren an unterschiedlichen Stellen in Walsers Œuvre – eine werkinterne intertextuelle Verknüpfung – immer wieder auftauchen.

keit sein.«[76] Die Frage danach, ob es sich möglicherweise um einen Walser-Roman handelt, bezieht sich auf die schwierige Gattungszuordnung. Kaiser glaubt, ohne sich sicher sein zu können, hinter den mehr oder weniger geordneten Aphorismen und Anekdoten einen Erzähltext zu erkennen: »In ihnen steckt Dringlichkeit. Steckt eine unauffällige Entwicklungstendenz. Steckt ein ›virtueller‹, also ein verborgener, potenzieller Roman!«[77] Dieser ›potenzielle‹ Roman wäre dann allerdings ein autobiographischer – die Frage nach dem Walser-Roman bezieht sich nicht nur auf die Gattung, sondern auch auf das Sujet: Man hat es mit einem Roman von Walser über Walser zu tun.

Die biographischen und gattungstheoretischen Fragen Kaisers werden illustriert mit einem Foto des Autors in der linken oberen Ecke des Textes. Gleich daneben befindet sich ein Foto Martina Zöllners, welches die parallel geschaltete Besprechung Detjes auf der linken Seite visualisieren soll. Durch die Symmetrie der Titel und die suggestive Zusammenstellung der Autoren-Bilder wird die von Detje angebotene Lesart *Bleibtreus* als Schlüsselroman über eine Affäre der beiden Schriftsteller zusätzlich beglaubigt. Auf der Doppelseite einer Literaturzeitschrift auch visuell vereinigt, überlagern die realen Personen die fiktiven Figuren, was die Rezeption des Romans als Teil eines tatsächlichen »Näheprojekts« für die Leser umso plausibler machen soll. Das Bild fungiert gleichsam als Paratext, der eine biographistische Lesart nahelegt.[78]

Kaisers Besprechung von *Meßmers Reisen* als autobiographisches Spiel fügt sich in diese Strategie der Rezeptionslenkung ein. Denn angesichts eines Autors, der wie Walser die eigene Person in den Mittelpunkt seines literarischen Schaffens stellt, wird auch die Vermutung glaubhaft, er

76 Joachim Kaiser: Ein Walser-Roman, möglicherweise (I). In: Literaturen vom 22.10.2003.

77 J. Kaiser: Ein Walser-Roman, möglicherweise (I).

78 Es handelt sich um eine visuelle Form des ›vergifteten Paratextes‹ (vgl. Kap. 2.1), der gegen den Willen der Autorin eine entschlüsselnde Lektüre im Diskurs etablieren soll. Als solcher bezeichnet er einen Sonderfall dieser Form der Leserlenkung. Fotografien von Autoren als visuelle Paratexte erscheinen normalerweise als geläufige Strategie der Autorinszenierung, wie am Beispiel der bildlichen Inszenierung Judith Hermanns gezeigt wurde; vgl. Jörg Döring: Hinterhaus, jetzt – Jugend, augenblicklich – Hurrikan, später. Zum Paratext der Bücher von Judith Hermann. In: Fräuleinwunder, literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts, hg. von Walter Delabar, Christiane Caemmerer und Helga Meise, Frankfurt a.M. 2005, S. 13-35; vgl. zudem Sandra Oster: Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern, Berlin/Boston 2014.

könne andere, etwa die eigene Geliebte, an der Literarisierung seiner Person beteiligen. Detjes Rezension erscheint wie eine Fortschreibung der Besprechung Kaisers. Im Gegensatz aber zu dessen wohlwollender Bewertung werden die autobiographischen Selbstreflexionen, die zu den charakteristischen Zügen dieses Autors gehören, bei Detje als Teil eines umfassenden Programms exhibitionistischer Eigen-Reklame verhöhnt. Die Programmatik dieser Selbstentblößung sei auch der Grund, warum *Bleibtreu* nicht mit den ethisch problematischen Fällen Biller und Herbst verglichen werden könne. Der »Vorwurf der Schlüpfrigkeit« ließe sich gegen *Bleibtreu* nicht ernsthaft erheben: »Es ist Walser, der sich selbst eine schlüpfrige Rutsche gebaut hat, auf der ihm jedes Wort, das über ihn gesagt wird, zur Selbstbefriedigung entgegenrast. Er ist der Kriegsgewinnler aller Schlachten, die um seinetwillen toben.«[79]

Detjes Polemik lässt erkennen, dass es ihm nicht allein darum geht, die Autorin als willenloses Instrument der walserschen PR-Maschine zu erledigen und so auch Walser selbst als eitlen Selbstdarsteller zu entlarven. Dahinter steht ein ideologisches Unbehagen an der Darstellung von Genderrollen in *Bleibtreu*. So moniert der Rezensent den antiemanzipatorischen Duktus des Romans und konstatiert mit Verärgerung den »zufriedenen Frauenzeitschriften-Ton« des Textes. Die Demütigungen, welche die Erzählerin als Geliebte über sich ergehen lässt, werden, so die Unterstellung, kritiklos reproduziert, wenn nicht sogar (bewusst oder unbewusst) affirmiert: »Die Herangehensweise der Autorin an die Geschlechterrollen und -beziehungen ist herzhaft volkstümlich, geprägt von prä-feministischer Folklore: die zänkischen Weiber, der Hahnrei im Korb.«[80]

Indem Detje den Roman als faktuales Enthüllungsbuch liest, gewinnt seine Kritik an den Genderproblemen des Textes überhaupt erst ihre zeitdiagnostische Schärfe. Man hat es, in den Worten des Rezensenten, nicht mehr nur mit einem misslungenen Roman zu tun, sondern mit den autobiographischen »Bekenntnisse[n] eines Kulturdienstmädchens«. Das Verhältnis Walser/Zöllner steht damit symptomatisch für eine antifeministische, reaktionäre Konstellation, die in *Bleibtreu* in der Form eines Romans gefeiert werde: »Die herrschenden Machtverhältnisse zwischen Mann und Frauchen werden hier allerhöchstens augenzwinkernd bekräftigt. Bleibtreu/Walser/Kristlein, der Mann an sich, bleibt selbst im Versuch der Abgrenzung das schriftstellerisch umsorgte Zentrum weiblichen Strebens.«[81]

79 R. Detje: Ein Walser-Roman, möglicherweise (II).
80 R. Detje: Ein Walser-Roman, möglicherweise (II).
81 R. Detje: Ein Walser-Roman, möglicherweise (II).

Detjes maliziöse ›Entlarvung‹ von *Bleibtreu* als Schlüsselroman ist Teil einer umfassenden Strategie, Walser als Protagonist einer ideologischen Fehlentwicklung bloßzustellen. Das lässt sich daran erkennen, dass im letzten Satz der Besprechung auf dessen »geradezu pornographische politische Äußerungen« verwiesen wird – eine deutliche Anspielung, nicht nur auf die Kontroverse des Vorjahres um den angeblichen Antisemitismus des Romans *Tod eines Kritikers*, sondern auch auf die notorische Rede, die Walser 1998 in der Paulskirche gehalten hatte und die als Versuch einer Exkulpation deutscher Schuld gelesen wurde. Der Schlüsselromanvorwurf erscheint hier als Instrument der Faktualisierung, das Zöllner den Schutz der Fiktionalität entziehen soll, um ihr so die Verantwortung für die ideologische Fehlleistung ihrer Erzählung direkt zuschreiben zu können.[82]

Die Verantwortung für diese Fehlleistung trägt aber, folgt man der Unterstellung Detjes, die Autorin habe im Auftrag ihres Geliebten gehandelt, Martin Walser selbst, welcher – auch durch die visuelle Präsentation der Besprechung – als eigentliches Ziel der Attacke erkennbar wird. Es sind diese beiden Aspekte der Polemik, die strategische Faktualisierung, die der Autorin die Urheberschaft und Deutungsmacht über ihren Text entzieht und die damit einhergehende Kritik der angeblich antifeministischen Tendenz, die Zöllner später in ihrem Roman *Hundert Frauen* aufgreifen wird, um sie gegen ihre Kritiker zu wenden.

Die skandalträchtige Lesart *Bleibtreus* wurde von der Literaturberichterstattung weitläufig verbreitet. In der *Weltwoche* vertrat Julian Schütt eine ähnliche These wie Detje, wenn auch ohne die polemische Stoßrichtung. In ihrem langen Essay, das sich in spöttischem Ton mit der vermeintlich grassierenden Altherrenerotik in der deutschen Gegenwartsliteratur beschäftigt, findet sich auch ein Verweis auf Zöllners Roman,

82 Diese Strategie, die antifeministische Stoßrichtung des Romans noch gravierender erscheinen zu lassen, indem der Text durch eine entschlüsselnde Lektüre faktualisiert wird, entspricht der Beobachtung, dass Normverstöße literarischer Werke auf der Darstellungsebene noch skandalöser wirken, wenn ein realer Hintergrund nachgewiesen werden kann (vgl. Kap. 4.2). In diesem Fall dient die Faktualisierung dazu, die Verantwortungsabwehr der Fiktionalität aufzulösen. Meinungen, die in einem fiktionalen Text der Erzählerrede zugeschlagen werden, müssen, wenn sich die Erzählung als autobiographischer Bericht eigener Erlebnisse erweist, ebenfalls als Äußerungen der Autorin gelesen werden. In Fällen wie Wolfgang Hilbigs *Provisorium* dagegen wird eine partiell faktuale Lesart im Text selbst provoziert, um den gesellschaftskritischen Diagnosen des Protagonisten als Äußerungen des Autors mehr Geltung zu verleihen (Kap. 7.1).

der ebenfalls als semi-faktualer Bericht einer tatsächlichen Affäre gelesen wird: »Es ist anzunehmen«, schreibt Schütt, »dass in der Altherrenerotik auch reale Begebenheiten sublimiert werden. Bei Walser gehen das Erotische und die literarische Nachwuchsförderung zuweilen ineinander über.« Der Verweis auf den von Walser geförderten Nachwuchs ist eine Anspielung auf Martina Zöllner. »Wie ein offenes Geheimnis« kursiere das Gerücht, die Autorin verarbeite im Roman ihr Liebesverhältnis zu Walser.[83] Evidenz für diese Lesart findet Schütt in den Ähnlichkeiten, die sich im Duktus der Figur Christian Bleibtreu und der Person Martin Walser angeblich zeigen: »Bleibtreu ist im Roman ein berühmter Philosoph, aber sobald er den Mund aufmacht, glaubt man den Schriftsteller W. zu hören.«[84]

Die Anspielung auf ›Nachwuchsförderung‹ dient auch bei Schütt dazu, der Autorin die Herrschaft über ihren Roman zu entziehen. Die ›erwiesene‹ Faktualität des Textes lässt nämlich nicht mehr nach der individuellen Schöpfung der Autorin fragen, deren Verdienst sich im autonomen Erfinden von Figuren und Handlungen erweist. Die Urheberschaft an einer faktualen Erzählung, die bereits vorhandene, gleichermaßen vorgelebte Ereignisse verarbeitet, wird – zumindest in der Rezeption von *Bleibtreu* – auch denjenigen zugesprochen, die diese Erlebnisse gemacht haben, in diesem Fall dem berühmten Schriftsteller Martin Walser. Die unterstellte Faktualität des Romans verschiebt das Interesse der Leser von der schreibenden Autorin hin zum erlebenden Objekt ihrer Beschreibung. Die faktuale Lesart degradiert die Autorin also zur Biographin des großen Mannes.

Die Diskussion über den Schlüsselromancharakter von *Bleibtreu* bestimmte in der Folge die Einschätzung des Romans. Die Rezeption bestätigte den Erfolg des ›vergifteten Paratextes‹ der Rezension Detjes. So hatte Volker Breidecker in einer recht frühen Rezension in der *Süddeutschen Zeitung* (6.10.) noch ein »fulminante[s] Romandebüt« ausgemacht und den »flotten Thomas-Bernhard-Ton« gelobt.[85] Nachdem Detjes Besprechung im Novemberheft von *Literaturen* erschienen war (22.10.), veränderte sich allerdings der Diskurs um das Buch maßgeblich. Zunächst antwortete die Autorin selbst in einem Interview im *Spiegel* (27.10.) auf den Vorwurf, einen Schlüsselroman geschrieben zu haben. Sie bezeichnete die Unterstellung als »absurd«: »Niemand, der dieses

83 Julian Schütt: Spätsünder. In: Die Weltwoche vom 9.10.2003.

84 J. Schütt: Spätsünder.

85 Volker Breidecker: Begrabt mein Handy im Kulturkanal. In: Süddeutsche Zeitung vom 6.10.2003.

Buch einfach nur liest, ist bisher auf die Idee gekommen, hinter Christian Bleibtreu verberge sich Martin Walser.«[86] Der Verweis auf den ›normalen‹ Leser spielt bereits auf das grundsätzliche Problem des Schlüsselromanverdachts an: Erst die öffentliche Entschlüsselung bringt die referenzialisierende Lesart überhaupt ins Spiel. Ob der Roman jetzt allerdings noch ›einfach nur‹ gelesen werden konnte, erwies sich als ausgesprochen zweifelhaft.[87]

Auf dieses Problem ging Ijoma Mangold in der *Süddeutschen Zeitung* ein (3.11.), wo er unter dem Titel »Schonungslos verschleiert. Martin Walser als Liebhaber: Was einem beim Lesen eines Schlüsselromans alles einfällt« allgemeine Überlegungen zum Problem der Verschlüsselung anstellte. Der Roman sei in der *Süddeutschen Zeitung* bereits sehr positiv besprochen worden, jetzt aber, nachdem *Literaturen* und *Weltwoche* »verraten« hätten, dass *Bleibtreu* die Liebesbeziehung der Autorin zu Walser verarbeite, bedürfe der Text einer Neueinschätzung. Explizit geht Mangold auf die Hilflosigkeit des Lesers gegenüber dem Schlüsselromanverdacht als Paratext ein. Zwar habe Zöllner ihre Figuren, »was die erkennungsdienstliche Faktenebene« angeht, sehr stark »fiktionalisiert«, allerdings könnte das die neugierigen Leser kaum davon abhalten, nach ihren Vorbildern Ausschau zu halten: »Einmal auf die Spur gesetzt, packt ihn [den Leser] das voyeuristische Jagdfieber.«[88] Habe man als Leser einmal »den Schlüssel ›Walser‹ zur Hand«, dann helfe »eben keine Fiktionalisierung mehr«.[89] Der Verdacht kontaminiert die Lektüre. Mangold als Leser kann sich gegen die rezeptionssteuernde Kraft der Schlüsselromanlektüre nicht zur Wehr setzen, was auch, angesichts der vorhandenen Evidenz, gar nicht angemessen erscheint. Ausgestattet mit dem entsprechenden Entschlüsselungswissen, sind auch für ihn die Parallelen kaum zu übersehen:[90]

> Und in der Tat: Das ganze Trotzige, Verbohrte, Schonungslose, sich selbst unerbittlich Befragende und Entblößende, dieses aufkochende Gebräu aus Denken und Fühlen des echten Martin Walsers

86 M. Zöllner: ›Spiel der Saison‹.

87 Die Rezeption von *Bleibtreu* zeigt exemplarisch, wie ein einmal geäußerter Schlüsselromanverdacht eine ›unvoreingenommene Lektüre‹ unmöglich machen kann. Zur Klage von Autoren und Lesern über eine solche ›verdorbene Lektüre‹ vgl. Kap. 2.1.

88 Ijoma Mangold: Schonungslos verschleiert. In: Süddeutsche Zeitung vom 3.11.2003.

89 I. Mangold: Schonungslos verschleiert.

90 Zur Diffundierung des Entschlüsselungswissens vgl. Kap. 4.1.

> ist in der Figur Christian Bleibtreu, in ihrem philosophischen Werk […] wie in ihrem privaten Verhalten kongenial – meinetwegen – neu erfunden.[91]

Die ironische Parenthese (»meinetwegen«) wischt fiktionstheoretische Bedenken fast unwillig beiseite. Der Roman ist als faktualer Bericht über Martin Walser zu lesen; was der Qualität des Textes aber keinen Abbruch tun muss, im Gegenteil: Das »kongeniale« Porträt wird durch die zugegebenermaßen hilflosen Fiktionalisierungen in seiner »Wucht« nur gesteigert. Dadurch entstünden allerdings moralische Probleme, auf die Mangold am Ende seines Essays noch einmal eingeht. Opfer des Romans sei nämlich nicht Walser, sondern dessen Frau, die in der Figur Lisbeth Bleibtreu als hysterische, paranoide Intrigantin vorgeführt werde. Gerade das Gemisch aus Fakten und Fiktionen, welches dem Porträt Walsers seine Kraft verleihe, treffe die Person der Ehefrau mit besonderer Härte. Die Autorin habe sich in dem *Spiegel*-Interview über die Fehllektüren professioneller Leser kritisch geäußert, was sie aber übersehen habe, sei die Tatsache, »dass die Wucht der poetischen Wahrheit auf noch fiesere Art trifft als das faktentreue Protokoll«.[92]

Zwar scheint Mangold die Autorin falsch verstanden zu haben – diese hatte ja immerhin die Unterstellung, es gäbe irgendeine Überschneidung ihrer Romanhandlung mit der Realität, rundheraus abgelehnt –, allerdings sind seine Gedanken ›beim Lesen eines Schlüsselromans‹ ausgesprochen einschlägig für den Diskurs, da sie dem spezifischen Verletzungspotential der Gattung Rechnung tragen. Hier wird die Möglichkeit, durch Faktualitätssignale einerseits realweltliche Ziele aufs Korn zu nehmen, diese dann aber andererseits mit den Mitteln des fiktionalen Erzählens besonders wirksam zu erledigen, deutlich benannt. Der Schlüsselroman besitzt das Potential, tatsächliche Personen mit der »Wucht der poetischen Wahrheit« zu treffen.[93]

Viel weniger wohlwollend äußerte sich einen Tag später die Rezensentin Maike Albath über *Bleibtreu* in der *Neuen Zürcher Zeitung* (4.11.). Dem Roman werden »Plappersucht« und eine »allumfassende Bagatel-

91 I. Mangold: Schonungslos verschleiert.

92 I. Mangold: Schonungslos verschleiert.

93 Was Mangold andeutet, ist die Vorstellung des Romans als Waffe, mit der reale Personen im Zweifelsfall noch härter getroffen werden können als mit Faktualem. Die ›Wucht der poetischen Wahrheit‹ bezieht ihre Stärke aus dem Verletzungspotential des Schlüsselromans – die Möglichkeiten, fiktionale Texte auch in der Polemik gegen reale Personen verwenden zu können.

lisierung« diagnostiziert.[94] Das vernichtende Fazit: »›Bleibtreu‹ hat mit Literatur nichts zu tun.« Der Gestus einer radikalen Abrechnung werde durch die allgegenwärtige »Augenzwinker-Pose« ständig unterlaufen. Ähnlich wie Detje scheint auch Albath die antiemanzipatorische Tendenz des Buches zu stören: »Kaum taucht ein Mann auf, entdecken die pseudomodernen Vertreterinnen des schwachen Geschlechts ihre eigentliche Bestimmung und verwandeln sich genussvoll in ihre Urgroßmütter zurück. Anpassung! Unterwerfung! Erfüllung durch Hingabe!«[95] Zwar habe die Autorin wohl eine »zeitgenössische Liebesgeschichte« schreiben wollen, zu mehr als »akademisch abgefederter Lifestyle-Prosa« habe es aber nicht gereicht. Dass diese Einschätzung mit dem diskursiv zirkulierenden Schlüsselromanverdacht zu tun hat, wird gegen Ende der Besprechung deutlich: »Eine eigentümliche Eitelkeit, ein verräterischer Stolz führt Antonia Armbruster die flotte Feder.«[96] Zusammengenommen mit dem Verweis, man habe im Vorfeld »munkeln hören«, es handele sich bei Christian Bleibtreu um Martin Walser, werden Eitelkeit und Stolz als Eigenschaften der Autorin (und nicht der Erzählerin) unterstellt. Die Schwächen des Romans, mithin seine fehlende Literarizität, werden auf die Tatsache zurückgeführt, dass nicht das ästhetische Projekt autonomer Erfindung das Movens der Erzählung ausmacht, sondern das Bedürfnis, die reale Geschichte einer gescheiterten Affäre unter dem Deckmantel des Romans auszuplaudern.

Die Tatsache, dass Hannelore Schlaffer dann in ihrer Besprechung von *Bleibtreu* für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17.11.) den Schlüsselromanverdacht unerwähnt lässt, muss – vor dem Hintergrund der vorhergehenden Debatte – als bewusste Auslassung gewertet werden. Die positive Rezension lobt die sprachlichen Unebenheiten des Romans als bewusst satirisches Mittel: »Mit absichtlich ungeschickten Komposita verballhornt der jugendliche Übermut jede sprachliche und sonstige Disziplin.«[97] Durch solche Respektlosigkeiten verdiene sich die Autorin »den Eintritt in die junge Literaturszene«.[98] Schlaffers Rezension geht besonders auf die ästhetischen Mittel des Romans ein (vor allem die innovative erzähltechnische Rolle des Telefons), was wie der Versuch einer ›Ehrenrettung‹ des Buches erscheint. Den Lesern der *Frankfurter Allge-*

94 Maike Albath: Die Plappermaschine. In: Neue Zürcher Zeitung vom 4.11.2003.
95 M. Albath: Die Plappermaschine.
96 M. Albath: Die Plappermaschine.
97 Hannelore Schlaffer: Die Liebe in der Leitung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17.11.2003.
98 H. Schlaffer: Die Liebe in der Leitung.

meinen Zeitung wird *Bleibtreu* eben nicht als Schlüsselroman vorgestellt, dessen Wert sich durch den Vorwurf weitgehender Faktualität marginalisieren lässt, sondern als genuines Kunstwerk.

Die Besprechung Martin Krumbholz' in der *Frankfurter Rundschau* hat eine ähnliche Ehrenrettung zum Ziel, setzt sich aber explizit und offensiv mit dem Schlüsselromanvorwurf auseinander. Zunächst hebt Krumbholz die seiner Ansicht nach hohe literarische Qualität des Buches hervor: »Zöllners Roman ist großartig. Ohne Einschränkung. Eins plus. Er ist intelligent konstruiert als *work in progress*, er ist witzig, selbstironisch, er ist sprachmächtig und sprachgenau, er ist süffig zu lesen.«[99] Doch der Genuss, den ein solcher Roman verspricht, sei dem Rezensenten (und allen anderen Lesern) verdorben worden. Denn die »Dechiffrierungsagenten des Literaturbetriebs« hätten dafür gesorgt, dass *Bleibtreu* nicht mehr »arglos« zu lesen sei. Schuld an dem Medienrummel, welcher der Autorin und ihrem Buch geschadet habe, trage das boulevardeske Klima der Literaturberichterstattung: »Dechiffrierung muss offenbar sein: Sie passt in die Debatten um Biller, Herbst, Bohlen.«[100] In direkter Umkehrung der gegen Zöllner erhobenen Vorwürfe werden die Medien für die Rezeption des Romans als Schlüsselroman verantwortlich gemacht. Dabei lässt sich bei diesem Versuch der Ehrenrettung auch eine gewisse Resignation feststellen – es erscheint vor dem Hintergrund des weitverbreiteten Entschlüsselungswissens kaum mehr vorstellbar, dass *Bleibtreu* als Kunstwerk noch zu seinem Recht verholfen werden kann.

Die Diskussion um *Bleibtreu* ist besonders aufschlussreich für die Frage nach dem Verlauf von Schlüsselromanereignissen, da die Berichterstattung das Ereignis in diesem Fall nicht nur hervorgebracht, sondern die eigene Rolle bei dieser Hervorbringung auch reflektiert hat. Darauf, dass die Lesart des Romans als faktuale Aufarbeitung einer Affäre zunächst auf betrieblichem Geheimwissen beruhe, wurde ja vor allem von denjenigen hingewiesen, welche den Schlüsselromanverdacht als Erste in den Diskurs einführten – vor allem von Detje in *Literaturen* und Schütt in der *Weltwoche*. Beide inszenierten sich als Insider, die ihr spezielles Wissen mit den Lesern teilen. Dahinter stand die zutreffende Überlegung, dass die ›normalen‹, nicht eingeweihten Leser möglicherweise nie auf die Idee gekommen wären, *Bleibtreu* als Schlüsselroman über Martin Walser zu lesen – ein Umstand, der auch von der Autorin selbst im *Spiegel* moniert wurde.

99 M. Krumbholz: Der alte Mann und das Mädchen.
100 M. Krumbholz: Der alte Mann und das Mädchen.

Vor allem Mangold und Krumbholz haben angemerkt, dass allein der Verdacht als Paratext die Rezeption des Buches vollständig – sei es zum Besseren, sei es zum Schlechteren – verändere. Dazu stellt sich die Frage, inwiefern das Klima der Entschlüsselungslust, angeheizt durch ähnliche skandalträchtige Fälle zur gleichen Zeit, die Verbreitung einer solchen Lesart begünstigt hat. In jedem Fall handelt es sich um ein Medienereignis, welches die wichtige Rolle der Berichterstattung bei der Verbreitung des Entschlüsselungswissens aufzeigt und deutlich macht, wie stark sich auch der evaluative Diskurs um einen literarischen Text verändern kann, sobald dieses Wissen einmal zirkuliert.[101]

Der Schlüsselromanverdacht gegen *Bleibtreu* kontaminierte dann auch die Lektüre eines anderen Textes. Als Martin Walser 2004, ein Jahr nach der Publikation von *Bleibtreu,* seinen neuen Roman *Der Augenblick der Liebe* veröffentlichte, wurde ihm sofort unterstellt, den nächsten Teil des »Näheprojekts« vorgelegt zu haben, einen weiteren Schlüsselroman also über die angebliche Affäre. Vor dem Hintergrund der Debatte um Zöllners Roman erschien diese Unterstellung naheliegend und war von den Rezensenten damals auch vorbereitet worden. So behauptete Robin Detje, Walser sitze, wie man höre, »an einer schriftstellerischen Antwort auf ›Bleibtreu‹, um das ›Näheprojekt‹ ganz zu seinem eigenen zu machen«.[102] Und auch Julian Schütt zitierte aus »gut unterrichteter Quelle«, Walser arbeite bereits an einem »Liebesroman, der sich auch als gefühls- und sprachgenaues Näheprojekt bezeichnen lasse. Der Autor und seine mutmaßliche Geliebte scheinen sich in Realität und Fiktion gegenseitig überbieten zu wollen – eine Art ›work in progress‹.«[103] Konstruiert wurde das Narrativ zweier Schriftsteller, die nicht nur eine Affäre miteinander haben, sondern auch im dialogischen Wechsel übereinander schreiben. Die unterstellte Faktualität des Näheprojekts erforderte eine Antwort des männlichen Parts, die man in *Der Augenblick der Liebe* zu erkennen glaubte.

Auf diesen Umstand und auch darauf, dass es kaum möglich sei, von Zöllners Roman als Paratext zu Walsers neuem Buch abzusehen, ging unter anderem Annett Gröschner im *Freitag* ein. Riesige »Schlüssellöcher« hätten sich im Vorfeld aufgetan, »so groß, dass auch an Klatsch Uninteressierte zwangsweise hineinstürzen mussten«.[104] Eine apologetische An-

101 Vgl. Kap. 4.1.

102 R. Detje: Ein Walser-Roman, möglicherweise (II).

103 J. Schütt: Spätsünder.

104 Annett Gröschner: Die Stunde, da sie aneinander klebten. In: Der Freitag vom 23.7.2004.

spielung auf die Gattung des Schlüsselromans wird als Begründung dafür ins Feld geführt, sich mit dem Fall Zöllner/Walser zu beschäftigen. Auch der Verweis auf das betriebliche Insiderwissen fehlte nicht: »Im Literaturbetrieb wisperte es, dass der neue Walser *Der Augenblick der Liebe* die Antwort auf den vor einem Jahr erschienenen Roman *Bleibtreu* der Fernsehjournalistin Martina Zöllner sei.«[105] Dieses ›Wispern‹ des Betriebs macht die Lektüre *Bleibtreus* unumgänglich. Wo ein Roman sich als ›Antwort‹ erweist, muss man den Gegenstand kennen, auf den reagiert wird, auch wenn man sich das vielleicht lieber gespart hätte, wie Gröschner nicht ohne Kritik konstatiert: »Irgendeiner aber hatte nun einmal bei passender Gelegenheit ausposaunt, dass Martin Walser derjenige welcher sei, und es war in der Welt. So kommt man dazu, zwei Bücher zu lesen, um eins zu rezensieren.«[106]

Auf der Ebene der Handlung bot *Der Augenblick der Liebe* tatsächlich einige Anknüpfungspunkte, die es den Rezensenten leicht machten, das feuilletonistische Narrativ des realen ›Näheprojekts‹ weiterzuerzählen. Der ehemalige Immobilienmakler Gottlieb Zürn, als Protagonist bereits aus *Das Schwanenhaus* (1980) und *Jagd* (1988) bekannt, hat das Geschäft an seine Ehefrau Anna abgegeben und widmet sich philosophischen Studien. Über seine Veröffentlichungen zum radikalen Materialisten Julien Offray de La Mettrie kommt er mit der viel jüngeren Doktorandin Beate Gutbrod in Kontakt, in die er sich verliebt. Die Liebesbeziehung, die sich zunächst vor allem über Fernkommunikation anbahnt (Gutbrod promoviert in den USA), verwirklicht sich während einer Vortragsreise Zürns an die University of California, Berkeley. Zum Ende des Romans kehrt Zürn zurück zu seiner Frau. Neben den entsprechenden Indizien auf der Handlungsebene trugen auch die ständigen, obsessiven Reflexionen des Erzählers, der im Roman ausführlich über Ehe und Ehebruch, Liebe und Erotik

105 A. Gröschner: Die Stunde, da sie aneinander klebten.

106 A. Gröschner: Die Stunde, da sie aneinander klebten. Der Roman wurde allerdings auch vor dem Hintergrund eines anderen Prätextes gelesen, nämlich Walsers Vorgängerroman *Tod eines Kritikers*. Dabei wurde *Der Augenblick der Liebe* darauf befragt, inwiefern er auch als Reaktion auf den Skandal und den Antisemitismusvorwurf gelesen werden könne. Im Zusammenhang mit der Lesart des Romans als Antwort auf *Bleibtreu* könnte man von einer doppelten Voreingenommenheit der Rezeption sprechen. Zur Wirkung der Antisemitismusdebatte auf die Rezeption von *Der Augenblick der Liebe* vgl. Stefanie Heinen: Kampf um Aufmerksamkeit. Die deutschsprachige Literaturkritik zu Joanne K. Rowlings ›Harry-Potter‹-Reihe und Martin Walsers ›Tod eines Kritikers‹, Berlin 2007, S. 347-350, sowie D. Hofer: Ein Literaturskandal, wie er im Buche steht, S. 88-91.

im Alter und den Altersunterschied zur Geliebten reflektiert, dazu bei, *Der Augenblick der Liebe* als Erwiderung auf *Bleibtreu* plausibel zu machen.

Dieser Rückbezug konnte auch nicht durch Walsers wütendes Dementi in der *Welt* verhindert werden. Im Interview mit Eckhard Fuhr äußerte er sich zur ›Dechiffrierung‹ von *Bleibtreu* und zur Unterstellung, *Der Augenblick der Liebe* sei eine Antwort darauf:

> Dechiffriert nennen Sie das! Das war der Versuch einer Skandalproduktion im Dienste der Auflagensteigerung. Als ich das las, habe ich gedacht: Das ist ein listiges Lehrstück, sich um des Profites willen als Sittenrichter aufzuspielen. Ich habe das Bleibtreu-Buch sehr gern gelesen. Es ist ein guter Roman. Aber warum kommen Sie mir jetzt damit? Der Stoff für den ›Augenblick der Liebe‹ ist seit zwanzig Jahren in meinen Notizbüchern. Es ist doch lächerlich zu glauben, ein Autor schreibe ein Buch als Antwort auf ein anderes Buch.[107]

Was hier zum Ausdruck kommt, ist eine autonomistische Haltung, welche den Kunststatus des Werkes gegen faktuale Lesarten verteidigen möchte. Dementsprechend wird das Konzept eines Antwort-Romans als »lächerlich« bezeichnet. Der Hinweis auf die lange Inkubations- und Entstehungszeit (»seit zwanzig Jahren«) dient ebenfalls dazu, den Aspekt literarischer Arbeit zu betonen, und die Vorstellung zu destruieren, es handele sich um eine schnell geschriebene, anlassgebundene Entgegnung auf die semi-fiktionale Verarbeitung realer Ereignisse in einem anderen Buch. Eine Verteidigungsstrategie, die sich auch bei Zöllner beobachten ließ, die sich ebenfalls auf die lange Entstehungszeit (fünf Jahre) berief.

Überhaupt erscheint der Aspekt der *Arbeit* maßgeblich für die Abgrenzung von Schlüsselromanen: Die Gattung wird mit einer gewissen Schludrigkeit assoziiert. Eine geringe Halbwertszeit besitzen Schlüsselromane also nicht nur deshalb, da die realen Ereignisse, die wiedererkennbar verarbeitet werden, keinen universalen Gehalt besitzen, sondern auch, da den Autoren solcher Texte unterstellt wird, sie hätten sehr schnell geschrieben. Folgt man dieser negativen Einschätzung, so werden Schlüsselromane aufgrund gegenwärtiger, frischer Ereignisse verfasst, welche die angemessene Arbeit der intellektuellen Durchdringung, der ästhetischen Verdichtung und schließlich der literarischen Abstraktion nicht zulassen. Der wahre Künstler benötigt fünf bis zwanzig Jahre, um einem Stoff gerecht zu werden, der Autor von Enthüllungsbüchern dagegen schreibt anlassbezogen und unter Zeitdruck – er reagiert, und ist damit in seiner künstlerischen Freiheit eingeschränkt.

107 Martin Walser (Interview): ›Ich bin todesscheu‹. In: Die Welt vom 12.7.2004.

Diese Denkfigur profiliert Walser im Interview mit der *Welt*, wenn er sich auf die personale und inhaltliche Kontinuität innerhalb seines eigenen Werkes beruft. Auf die Frage danach, ob der »Klatsch-Kontext« die Rezeption des Romans verändert habe, antwortet Walser: »Haben denn meine Figuren irgendetwas zu tun mit den Figuren in diesem anderen Buch? Der Vergleich wäre doch nur sinnvoll, wenn in meinem Buch etwas vorkäme, was mit dem anderen essenziell zu tun hätte.«[108] Eine solche Intertextualität hätte in der Tat eine gewisse Faktualität beider Texte nahegelegt. Eckhard Fuhr verweist dann auch auf die Figur der Anna in *Der Augenblick der Liebe*, die als »Gegenbild« zur Figur Lisbeth in *Bleibtreu*, als »vehemente Verteidigung der Ehefrau gegen die Geliebte« gelesen werden könne. Unterstellt wird der agonale Anspruch des Romans, das Bild einer realen Person – in diesem Fall der Ehefrau Walsers – zurechtzurücken. In diesem Fall wäre *Der Augenblick der Liebe* eine ›Antwort‹ auf Zöllners Verarbeitung der angeblichen Affäre – eine Unterstellung, die von Walser aggressiv zurückgewiesen wird: »Also bitte. Die Anna gibt es bei mir schon seit 1980, seit dem ›Schwanenhaus‹. In ›Jagd‹ taucht sie 1987 wieder auf. Und da hat sie schon alles, was sie jetzt zum Gegenbild macht. Aber vielleicht können wir statt Talkshow-Journalismus auch ein Gespräch über Literatur versuchen.«[109]

Walsers unwillige Reaktion auf Fragen nach der Faktualität seines Romans ist in mehrfacher Hinsicht bedeutsam. Dem Verdacht einer intertextuellen Verquickung mit *Bleibtreu* setzt er die dem Œuvre immanente Intertextualität entgegen. Die Figur der Anna gebe es schon seit 1980. Als wiederkehrender Bestandteil des walserschen Universums eigne sie sich demnach nicht dazu, als Reaktionsfigur gegen einen im Vorjahr publizierten Roman in Stellung gebracht zu werden. Überhaupt verbittet sich Walser den »Talkshow-Journalismus«, der in diesen Fragen zum Ausdruck komme. Das eingeforderte Gespräch über »Literatur« (im Gegensatz zu einem Gespräch über Schlüsselromane) findet dann auch statt. Eckhard Fuhr verzichtet im restlichen Interview auf weitere Fragen zu Zöllner und *Bleibtreu*. Insofern verkörpern Walsers Einwürfe die konventionelle Reaktion auf den Schlüsselromanvorwurf: Zum einen wird aus einer normativen fiktionstheoretischen Haltung heraus die künstlerische Schöpfung als eigenständiger Akt betont, zum anderen wird die Schuld für faktuale Lesarten bei den Medien und bei einem als korrupt wahrgenommenen Diskurs gesucht.

108 M. Walser: ›Ich bin todesscheu‹.
109 M. Walser: ›Ich bin todesscheu‹.

Allerdings erscheinen diese Fiktionalitätsbeteuerungen, gerade auch der Hinweis auf das lange literarische Leben der Figur Anna, vor dem Hintergrund des Autorenmodells, das Walser – bewusst oder unbewusst – etabliert hat, ausgesprochen zweifelhaft. Walsers Romane wurden und werden als ständige autobiographische Bestandsaufnahme, als durchgehendes semi-fiktionales Narrativ seines Lebens gelesen. Ähnlich wie bei Philip Roth oder Max Frisch, die ebenfalls bei fast allen ihren Werken mit biographistischen Lektüren konfrontiert wurden, partizipiert Walser an einem Autorenmodell, dem die Verarbeitung des eigenen Privatlebens habituell unterstellt wird.[110] Paul Renz parodiert diese Rezeptionshaltung in der Figur des ›Walserkenners‹ in einer Festschrift zum siebzigsten Geburtstag des Autors (1997):

> Kein Schriftsteller der Gegenwart wecke ja so viel Neugier auf sein Privatleben wie Walser. Wer interessiert sich schon für Intimitäten über Grass oder Kempowski? Über Walser dagegen gebe es nie genug zu erfahren. Das komme vielleicht daher, daß Walser seinen Helden so nahe stehe, daß man immer ein wenig das Gefühl habe, man erführe damit auch etwas über ihn. Aber eben zu wenig. Das Wenige sei aber gerade so viel, daß man sich gleich in einem ungemein vertrauten Gelände vorkomme, von dessen Realitätsentsprechung am Bodenseeufer man unbedingt erfahren müsse.[111]

Die Verantwortung für biographistische Lesarten wird ausdrücklich auch dem Autor selbst zugesprochen. Die charakteristischen Ähnlichkeiten zwischen den männlichen Protagonisten der Romane und der Person des Autors sind deutliche Faktualitätssignale, die den jeweiligen Text als autobiographisch erkennbar machen. Dieser Eindruck verstärkt sich durch eine gewisse Erwartungshaltung. Sobald sich ein Autor wie Walser als Verfasser autobiographischer Werke etabliert hat, werden die Leser bei allen neuen Publikationen biographistische Lektüren als Standard der Rezeption anwenden. Der Ruf, den ein Autor sich im Laufe seiner Kar-

110 Vgl. J. Magenau: Verbergen und Entblößen.

111 Paul Renz: Der Walserkenner. In: He, Patron! Martin Walser zum Siebzigsten, hg. von Josef Hoben, Uhldingen 1997, S. 153-160, hier S. 155. Zu einer ähnlichen Einschätzung Walsers kommt auch Jörg Magenau in seiner Biographie Martin Walsers: »Es ist das eigene Erleben, das in die Literatur eingeht. Das führt immer wieder zu Komplikationen und zu Beteuerungen, daß das Literarische auch dann eine eigene Wirklichkeit beansprucht, wenn es der erlebten Realität zum Verwechseln ähnlich sieht und Beteiligte sich darin wiedererkennen.« Vgl. J. Magenau: Martin Walser, S. 197.

riere erwirbt, fungiert als Paratext seiner Werke. Erst das Autorenmodell des autobiographischen Schriftstellers bringt die korrespondierende Leserfigur des ›Walserkenners‹ überhaupt hervor.

Nur aufgrund dieses Rufes kann Robin Detje in seiner Besprechung *Bleibtreus* den Protagonisten von Zöllners Roman mit Walsers Figur Anselm Kristlein vergleichen und so insinuieren, Christian Bleibtreu habe den realen Walser zum Vorbild. Immerhin wurde Kristlein bereits 1960 in *Halbzeit* eingeführt, existiert also noch einmal zwanzig Jahre länger als die Figur Anna, die 1980 in *Das Schwanenhaus* zum ersten Mal vorkommt. Wenn man aber wie Detje alle männlichen Protagonisten Walsers als autobiographische Manifestationen ihres Schöpfers liest, verliert diese personale Kontinuität ihren Status als Evidenz von Fiktionalität. Es wäre dann unerheblich, ob die Figur der Ehefrau in *Der Augenblick der Liebe* schon vor *Bleibtreu* existierte, da sie schon damals auf die reale Ehefrau Walsers verweisen musste. Die Feststellung Detjes, Zöllners Roman ließe sich problemlos in das walsersche Œuvre eingemeinden, beruht ja gerade auf der Unterstellung, Christian Bleibtreu sei nur eine weitere faktual lesbare Walser-Figur.

Es ist kaum verwunderlich, dass die mediale Reaktion auf *Der Augenblick der Liebe* das Dementi Walsers größtenteils ignorierte und den Roman als Gegenroman zu *Bleibtreu* bezeichnete. So schrieb Alexandra Pontzen auf *literaturkritik.de*, Walser pariere auch »den literarischen Fehdehandschuh der Jungautorin Martina Zöllner aus dem letzten Jahr«, und zwar

> indem er eine in Personenkonstellation, Thematik und Motivik sehr vergleichbare Ehebruchsgeschichte nicht wie Zöllner aus der Perspektive der jungen Geliebten erzählt, sondern weitgehend aus der des alten Ehemannes, entspricht Walsers Roman in thematischer Hinsicht zwar einer Entgegnung. Die wird indes nicht auf gleichem Niveau einer Eins-zu-eins-Entsprechung situiert, sondern in ihrem Entgegnungscharakter dadurch relativiert, dass Walser sie in seinen Romankosmos einbindet.[112]

Die Rezensentin zeigt die charakteristischen Schwierigkeiten bei der Einschätzung eines angeblichen Schlüsselromans. Einerseits möchte sie das spannende Narrativ des in Romanform ausgetragenen Beziehungsstreits nicht unerwähnt lassen, andererseits sind ihr die Probleme einer faktualen

112 Alexandra Pontzen: Allein jeder, aber zusammen für immer. In: literaturkritik.de am 1.8.2004. Unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7293.

Lektüre dieser Texte bewusst. Sonst würde sie kaum darauf hinweisen, dass der Roman in seinem »Entgegnungscharakter« durch die Einbindung in den walserschen »Romankosmos« relativiert werde, allerdings nicht vollständig, sondern nur im Sinne einer »Eins-zu-eins-Entsprechung«. Die Rede vom ›parierten Fehdehandschuh‹ macht deutlich, dass die Bestandteile dieses Kosmos flexibel genug zu sein scheinen, um anlassbezogen auf die Attacke des autobiographischen Romans der Geliebten zu reagieren.

Ähnliche Anspielungen und Verweise auf diese Konstellation finden sich in weiteren Besprechungen von *Der Augenblick der Liebe*. Noch 2011 schrieb Maike Albath (die *Bleibtreu* 2003 in der *Neuen Zürcher Zeitung* rezensiert hatte) in einem längeren Essay über die Figur der literarischen Muse im Magazin *Cicero*: »Mit einer anderen Verflossenen lieferte er [Walser, JF] sich ein kleines literarisches Scharmützel: 2003 schrieb die Fernsehredakteurin Martina Zöllner den Schlüsselroman ›Bleibtreu‹, und Walser parierte 2004 mit dem sehr viel besseren Buch ›Der Augenblick der Liebe‹.«[113] Auch hier wird wieder ein Angriff ›pariert‹, diesmal im Zuge eines literarischen ›Scharmützels‹. Die martialische Sprache, in der dieses feuilletonistische Narrativ erzählt wird, verweist wiederum auf das agonale Potential von Schlüsselromanen. Die ›Wucht der poetischen Wahrheit‹ kann, wie Ijoma Mangold in seinem Kommentar zu *Bleibtreu* vermerkt hatte, »auf noch fiesere Art« treffen als jeder faktuale Text.[114]

Dieser Vorstellung, dass der Roman eine Waffe sein kann im Kampf um die öffentliche Deutungshoheit, scheint sich Martina Zöllner nach der Diskussion um ihr Debüt und die Folgediskussion über Walsers *Der Augenblick der Liebe* vollständig verschrieben zu haben. Ihr zweiter Roman, *Hundert Frauen* (2010), handelt von der Journalistin Roberta Ostertag, die eine gleichnamige Sammlung von Interviews mit Frauen herausgegeben hat. Diese Interviews werden anonym veröffentlicht, da unausgesprochene Probleme der weiblichen Sexualität, die tabubelastete Frustration des zeitgenössischen Eros, verhandelt werden. In einer vernichtenden Besprechung des Buches in der Zeitschrift »Hauspostille« unterstellt der Journalist Carlo N. Degenstedt fälschlicherweise, hinter dem Pseudonym ›Emma‹ verberge sich die Herausgeberin selbst, die über eine Affäre mit dem Saarländischen Staatssekretär Adrian Schwartz Auskunft gebe.

Die Handlung von *Hundert Frauen* spielt in Saarbrücken, ist also bewusst vor allem in einen Bereich des lokal Begrenzten versetzt (Roberta

113 Maike Albath: ›Durch dich will ich die Welt sehen‹. In: Literaturen vom 4.8.2011.

114 I. Mangold: Schonungslos verschleiert.

arbeitet bei den fiktiven »Saarbrücker Neuesten Nachrichten«), obwohl der Medienzirkus, der nach Degenstedts Unterstellung über die Protagonistin hereinbricht, auch überregionale Ausmaße annimmt. Deutlich wird damit dem Skandal der Charakter einer Provinzposse zugeschrieben, die allerdings für die persönlich Betroffenen teilweise katastrophale Folgen zeitigt. Am Ende der komplizierten Handlung stellt sich heraus, dass Degenstedts Besprechung Teil einer politischen Intrige war, die den Staatssekretär Schwartz treffen sollte, und dass das Buch *Hundert Frauen* nur instrumentalisiert wurde, um den Politiker zu vernichten.

Zöllners *Hundert Frauen* muss als Verarbeitung der Rezeption ihres Debütromans *Bleibtreu* gelesen werden. Es handelt sich um eine Satire auf den Medienbetrieb, der sich politischer Instrumentalisierung unterwirft und, anstatt sich einem Buch wie der Interviewsammlung auf intellektuell angemessene Art und Weise zu nähern, allein dem Skandalpotential konkret-intimer Geschichten hinterherjagt. *Hundert Frauen* ist ein Schlüsselroman gegen Schlüsselromanlektüren – und als solcher wurde er von den Feuilletons auch verstanden. So verweist Gisa Funck in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* noch einmal auf die Unterstellungen, welche die Besprechungen von *Bleibtreu* von Anfang an begleitet hatten, und beteuert, die Autorin sei über die »intime Hetzjagd verständlicherweise geschockt« gewesen. Ihren zweiten Roman könne man »durchaus als Antwort auf die Ereignisse von damals lesen«.[115] Auf diesen Umstand geht auch Rainer Moritz in seiner Besprechung in der *Neuen Zürcher Zeitung* ein. Anspielend auf den Fall *Bleibtreu* konstatiert er: »›Hundert Frauen‹ spiegelt eine derartige Rezeptionsverengung wider und decouvriert somit das halbseidene Geschäft derjenigen, für die auch Bücher mittlerweile erst durch Skandale interessant werden.«[116]

Tatsächlich verhandelt *Hundert Frauen* vornehmlich das Problem einer intellektuellen Kultur, die der Korruption eines boulevardesken Betriebs verfallen ist. Diese ›These‹ wird vorbereitet durch eine Szene zu Beginn des Romans: Die öffentliche Lesung einer französischen »Skandalautorin«, Fabienne Belvèze, bei der auch die Protagonistin anwesend ist, wird zum Testfall der Kontroverse um den Wahrheitsgehalt fiktionaler Texte. Bei der Diskussionsrunde, die sich an die Lesung anschließt, wird die Autorin mit der charakteristischen Frage aus dem Publikum konfrontiert: »Das ist ja ein Roman. Ihr Buch. Aber es klingt doch sehr …

115 Gisa Funck: Die verlorene Ehre der Roberta O. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15.1.2010.

116 Rainer Moritz: Ich bin nicht Emma! In: Neue Zürcher Zeitung vom 24.12.2009.

na ja, echt. Kann man denn so was schreiben, ohne dass man selbst … Ich meine, haben Sie das alles denn selber erlebt?«[117] Schon die ungelenke Sprache weist die Fragende als naive, nicht-professionelle Leserin aus. Die Veranstalterin versucht den Einwurf dann auch mit den Worten, »An der Eigenständigkeit des literarischen Textes wollen wir doch nicht rühren«, zu übergehen, was von der Besucherin jedoch trotzig (»Das interessiert die Leute doch«) erwidert wird.[118] Die Autorin Belvèze selbst möchte die Frage nicht unbeantwortet lassen: »›Lassen Sie nur‹, sagte sie zu Luisa, ›es gibt praktisch keine Lesung, auf der mir diese Frage nicht gestellt wird. Die Dame hat ganz recht, wenn sie meint, dass die Leute das interessiert‹«.[119]

Was folgt, ist dann allerdings keine Verteidigung dieses Interesses, sondern dessen deutliche Delegitimierung, die, folgt man der satirischen Stoßrichtung von *Hundert Frauen*, auch als implizite Poetologie des Romans gelesen werden kann: Biographistische, autorfixierte Lektüren, so Belvèze, schadeten den Büchern und ließen sich vor allem aus den Werbestrategien der Verlage erklären, die den Medien, die »süchtig nach Hintergrund, Lebensrealität, Personalisierung« seien, entgegenkämen.[120] Die Frage der Leserin nach dem Grad des ›Selbsterlebten‹ wird vor allem als kritikwürdiges Zeitgeistphänomen analysiert, als Resultat einer kollektiven, mediengemachten Sucht nach ›Realitäten‹, die ein fiktionsfeindliches Klima geschaffen habe. Der Identifizierungsreflex der ›normalen‹ Leser erscheint als beklagenswerte Folge einer verfehlten literarischen Sozialisation.[121]

Ähnliche fiktionstheoretische Normsetzungen werden im Verlauf der Handlung immer wieder angedeutet. So schreibt Luisa, die beste Freundin der Protagonistin, an einem Roman, in dessen Manuskript sie Roberta Einsicht gibt. Diese stellt fest, dass sie selbst dort als Figur verarbeitet wurde:

> Aus mir hatte Luisa eine blutarm wirkende Unentschlossene gemacht, die den sogenannten Abbruch ganz offensichtlich unter dem Einfluss eines auf dem Krankenhausflur wartenden Mannes vornehmen ließ.

117 Martina Zöllner: Hundert Frauen, Köln 2009, S. 123.

118 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 124.

119 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 124. Zur Rolle öffentlicher Lesungen als Schauplatz fiktionstheoretischer Aushandlungskämpfe vgl. Kap. 2.3.

120 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 124.

121 Damit steht die Szene wie der ganze Roman im Kontext der geläufigen fiktionstheoretischen Publikumsbeschimpfung. Gleichzeitig bestätigt die dargebotene Korruptionsanalyse auch das feuilletonistische Verfallsnarrativ eines sich immer mehr dem Boulevard angleichenden Literaturbetriebs (vgl. Kap. 4.3).

> ›Was hast du denn aus mir gemacht!‹ Es hatte scherzhaft klingen sollen. Luisa hatte sofort eine alarmierende Längsfalte auf die Stirn gekriegt und gesagt: ›Du wirst doch jetzt nicht mit dem Autobiographischen kommen!‹[122]

Die Verletztheit ihrer Freundin über das wenig schmeichelhafte Porträt und die Verarbeitung ihrer Abtreibung (den »sogenannten Abbruch«) möchte Luisa nicht gelten lassen. Vorwürfe dieser Art pariert sie mit einem Zitat von Hans-Georg Gadamer: »Wer den Hintergrund eines literarischen Textes untersucht, der tut, was eine Kunstforschung täte, wenn sie das Werk eines Malers auf seine Modelle hin untersuchte.«[123] Der Satz stammt aus *Wahrheit und Methode* und wird hier von der Figur Luisa nicht ganz richtig erinnert. Im Kontext des Werkes lautet er vollständig: »Die in der biographischen und quellengeschichtlichen Literaturforschung gepflogene Interpretation einer Dichtung aus den ihr zugrunde liegenden Erlebnissen oder Quellen tut manchmal nichts anderes, als was eine Kunstforschung täte, welche die Werke eines Malers auf seine Modelle hin untersucht.«[124] Gadamer beschäftigt sich an dieser Stelle mit dem Problem der ›Okkasionalität‹, die bei Kunstwerken gilt, die zu bestimmten Gelegenheiten geschaffen wurden und die auf diese Gelegenheiten verweisen.[125] Das Paradigma solcher Kunst ist das *Porträt*, das vom *Modell* abgegrenzt werden soll. Während im Porträt »die Individualität des Porträtierten zur Darstellung« kommt, darf diese Individualität nicht zu erkennen sein, wenn das Urbild nur als Modell für einen Typus verwendet wurde: »Denn ein Modell ist ein verschwindendes Schema. Der Bezug auf das Urbild, das dem Maler diente, muss im Bilde ausgelöscht sein.«[126]

Mit Gadamers Abgrenzung von Porträt und Modell lässt sich jene autonomistische Fiktionstheorie legitimieren, die auch in *Hundert Frauen* vertreten wird. Das Bild des ›verschwindenden Schemas‹ bezeugt die konventionellen Einwände gegen Schlüsselromanlektüren. Denn in der Verarbeitung des realen Urbildes werden die Möglichkeiten der Referenz gekappt. Für den Rezipienten darf die Person, die dem Maler Modell stand, nicht zu erkennen sein, sonst hätte man es mit »unverwandeltem Stoff« zu tun: »Das Modell des Malers ist nicht als es selbst gemeint. Es dient

122 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 26.
123 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 26.
124 H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 150.
125 Zur literaturwissenschaftlichen Problematik der ›Okkasionalität‹ vgl. Wulf Segebrecht: Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik, Stuttgart 1977, S. 52-58.
126 H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 150.

nur dem Tragen von Gewändern oder der Veranschaulichung von Gebärden – wie eine verkleidete Puppe.«[127] Allerdings liegt die Verantwortung dafür, dass künstlerische Werke nicht auf die individuelle Identität ihrer Urbilder befragt werden, beim Künstler selbst, der darum bemüht sein muss, die Spuren, die zur Person des Urbildes führen, zu verwischen.

Trotzdem kann der in *Hundert Frauen* zitierte Satz durchaus als Delegitimierung einer biographistischen Rezeption gelesen werden, gerade weil sich die fiktionstheoretische Ablehnung von Schlüsselromanen und Schlüsselromanlektüren auf die Unterscheidung von *Verarbeiten* und *Verschlüsseln* berufen muss.[128] Die Unterscheidung von Modell und Porträt findet hier eine Entsprechung – die reale Person dient zwar als Ausgangspunkt der künstlerischen Schöpfung, aber nur insofern, als es ihre Aufgabe ist, universale Aussagen zu veranschaulichen und typische Phänomene zu verkörpern. Vor diesem Hintergrund zeigt sich die Effektivität, mit der Gadamer in *Hundert Frauen* als Kronzeuge gegen die referenzialisierende Fehllektüre literarischer Werke aufgerufen werden kann.

Allerdings ergeben sich auch Widersprüche, zum einen in Bezug auf die polemische Stoßrichtung des Romans, zum anderen auf der Handlungsebene. Gadamer äußert sich im selben Abschnitt abfällig über die »pseudokünstlerische[] Indiskretion des Schlüsselromans«[129] – es lässt sich aber kaum leugnen, dass es sich bei *Hundert Frauen* selbst um einen Schlüsselroman handelt. Der Text verstößt gezwungenermaßen gegen die eigenen Regeln. Die Modelle für die Figuren sind eben keine ›verschwindenden Schemen‹, ihre Urbilder sind im Sinne des Porträts durchaus zu erkennen. So scheint es klar intendiert, dass in der Figur Carlos N. Degenstedt die reale Person Robin Detje erkannt wird. Die »Hauspostille«, ein »Monatsheft, das als niveauvoll galt«,[130] spielt auf die realen *Literaturen* an. Und hinter der zu Unrecht skandalisierten Journalistin Roberta Ostertag verbirgt sich die Autorin selbst. Die Referenzialisierungsangebote unterstützen die apologetische Funktion des Romans. Die Leser sollen *Hundert Frauen* auf den Fall *Bleibtreu* zurückbeziehen, um den Skandal aus der Sicht der Autorin verstehen zu können. Der Text steht in einem komplementären und in einem kompetitiven Verhältnis zu anderen Texten, komplementär zu *Bleibtreu* und kompetitiv zur Rezension Detjes, insofern er die ›Version‹ der realen Ereignisse der Autorin enthält.

127 H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 150.
128 Vgl. Kap. 3.2.
129 H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 151.
130 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 196.

Gleichzeitig ergibt sich ein Problem in der Übertragung der Romanhandlung auf die vorbildgebende Realität; denn obwohl die Szene, in der die Autorin Belvèze ihr autonomistisches Credo (und das der Autorin) entwickelt, und die Szene, in der der Satz von Gadamer (ebenfalls affirmativ) zitiert wird, sich beide auf angebliche Fehllektüren fiktionaler, literarischer Werke beziehen, ist das Buch der Protagonistin Roberta, *Hundert Frauen*, ja keineswegs ein fiktionaler Text. Es handelt sich um 100 Interviews mit realen Frauen, die mit faktualem Geltungsanspruch publiziert wurden. Die Gespräche sollen einen Querschnitt durch die geheime Mentalität des zeitgenössischen weiblichen Sexuallebens bieten. Die Pseudonyme sind allein zum Schutz der Frauen gedacht und machen den Text nicht automatisch fiktional. Die Frage danach, wer sich hinter den Pseudonymen verbirgt, erscheint zunächst, auch im Sinne Gadamers, als nicht problematisch.

Tatsächlich liegt dem fiktionstheoretischen Programm des Romans aber ein funktionalistisches Konzept von Fiktionalität zugrunde, das in der anonymen Interviewsammlung eine besonders geeignete Metapher gefunden hat. Im Vordergrund steht nämlich die Schutzfunktion, die Anonymität und Fiktionalität verbindet. Die Frauen, so wird immer wieder angedeutet, können nur deshalb offenherzig von ihren Erfahrungen berichten, weil sie wissen, dass sie mit diesen Geschichten nicht persönlich assoziiert werden können. Hier kommen wiederum die moralischen Lizenzen ins Spiel, die den Verfassern fiktionaler Texte gewährt werden – das Recht auf Rücksichtslosigkeit.[131] Erst die Gewissheit, nicht mit dem eigenen Namen für das Dargestellte verantwortlich gemacht zu werden, ist die Voraussetzung, frei und ehrlich zu berichten – gerade weil die eigenen Konfessionen auch andere miteinschließen.

Im Kontext des Romans *Hundert Frauen*, der sich mit den Folgen einer medial multiplizierten Fehllektüre beschäftigt, ist die Freiheit der Anonymität ein metaphorischer Stellvertreter für die Freiheit der Fiktionalität. Dahinter steht die fiktionstheoretische Implikation, dass auch fiktionale Texte – im Sinne des Modell-Begriffs Gadamers – durch die Erfahrungen der Verfasser grundiert sind, dass eine radikal ehrliche Auseinandersetzung mit diesen Erfahrungen aber erst im Schutz der Fiktionalität stattfinden kann. Dieser Schutz, so die polemische Aussage von *Hundert Frauen*, wurde der Autorin Martina Zöllner im Fall ihres Debütromans entzogen, wie auch den Frauen der Interviewsammlung der Schutz der Anonymität entzogen wird. Dadurch entsteht sowohl persönlicher als auch inhaltlicher Schaden.

131 Vgl. Kap. 2.6.

Der persönliche Schaden wird im Roman drastisch in Szene gesetzt. Die Frau, die sich hinter dem Pseudonym ›Emma‹ verbirgt und eine Affäre mit einem Prominenten schildert, gerät durch den Verdacht, tatsächlich handele es sich um ein Liebesverhältnis zwischen der Herausgeberin Roberta und dem Staatssekretär Schwartz, selbst ins Fadenkreuz der Medien. Bevor sie allerdings enttarnt werden kann, begeht sie Selbstmord, indem sie sich mit Benzin übergießt und anzündet. Zwar wird dieser Selbstmord nicht weiter mit dem Skandal um die angebliche Affäre in Zusammenhang gebracht, doch es erscheint nicht unplausibel, diese »äußerst-mögliche Form der Selbstzerstörung«[132] auf die poetologische Ebene des Romans zu heben: Die drohende Auflösung des Schutzes, den die Anonymität ihr gewährte, führt dazu, dass die Distanz zwischen der erzählten Geschichte und der offiziellen Identität aufgelöst und damit eben auch diese offizielle Identität vernichtet wird. Ähnlich verhält es sich in Bezug auf Fiktionalität. Da die fiktive Protagonistin des Romans *Bleibtreu* mit der realen Autorin gleichgesetzt wurde, musste die geschützte intime Identität der Person Zöllner dem medialen Brennglas zum Opfer fallen.

Der inhaltliche Schaden, den der Skandal anrichtet, zeigt sich vor allem dort, wo der mediale Tumult dazu führt, dass sich das öffentliche Interesse von der Essenz des Buches immer weiter entfernt. Der Roman führt die Entwicklung eines Schlüsselromanskandals als Medienereignis in seiner zerstörerischen Zwangsläufigkeit vor. Während zunächst nur Freunde, Bekannte, Kollegen und die eingeschränkte Leserschaft der »Hauspostille« über das nötige ›Entschlüsselungswissen‹ verfügen, eskaliert die mediale Verbreitung dieses Wissens immer mehr – immerhin geht es um die mögliche Affäre eines hohen Politikers. Mehrfach wird auch auf die höheren Verkaufszahlen angespielt, die durch das angeheizte Medieninteresse zustande kommen. Schließlich wird der *Spiegel* aufmerksam und man vereinbart ein Interview. Dieses kurze Interview spielt auf das tatsächliche Interview an, das Zöllner dem Nachrichtenmagazin gegeben hatte.[133] Im Roman wird das Zustandekommen dieses Gesprächs als eine Mischung aus Einschüchterung und Manipulation dargestellt, die dazu führt, dass Roberta gegen ihren Willen zu einer unliebsamen Stellungnahme gezwungen wird.

Die Passagen über das *Spiegel*-Interview illustrieren zunächst die Strategien, mithilfe derer im Roman das reale Ereignis um *Bleibtreu* als Satire eines skandalsüchtigen Medienbetriebs literarisiert wird. Jeder Versuch,

132 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 190.
133 M. Zöllner: ›Spiel der Saison‹.

die Unterstellungen zu dementieren, führt nämlich zu einer weiteren Multiplikation der Fehlinformation. Der ›vergiftete Paratext‹ des Verdachts, hinter Emma verberge sich die Herausgeberin selbst, führt ein anarchisches Eigenleben. Jeder Versuch der Eindämmung trägt zur weiteren Verbreitung bei. Aus diesem Grund versucht Roberta auch zunächst, den *Spiegel*-Redakteur Henner Hingsen abzuwimmeln: »Herr Hingsen, ich hatte mir vorgenommen, zu nichts aktiv beizutragen, was dieses unsinnige Gerücht weiterträgt. Bisher ist es nur die Spekulation einer kaum bedeutenden Monatszeitschrift und des Lokalteils der Saarbrücker Bildzeitung, durch Sie kommt die Sache jetzt zu einer Million Leser!«[134] Auf die Erwähnung des Gerüchts möchte Hingsen aber nicht verzichten, immerhin sei die Sache »einmal in der Welt, und wir können sie nicht einfach übergehen«. Falls sich Roberta also weigern würde, zu den Vorwürfen Stellung zu nehmen, müsse er sie in die Rezension, die das Interview begleiten soll, einarbeiten.[135]

Inszeniert wird die mediale Eigenlogik, mit der sich Schlüsselromanskandale entwickeln. Der Redakteur kann eine Geschichte, die ›in der Welt‹ ist, die also Aufmerksamkeit erzeugt, nicht einfach ignorieren, auch wenn er damit Gefahr läuft, eine Lüge zu verbreiten. Die Autorin indes muss sich auf eine Stellungnahme einlassen, da sie sonst die Kontrolle über ihr eigenes Narrativ noch weiter verlieren könnte. Immerhin gelingt es Roberta, zumindest im Vorgespräch des Interviews, einen zentralen Einwand gegen die skandalisierenden Versuche, die Frauen hinter den Pseudonymen zu identifizieren, vorzubringen: »Und wie kam's denn dazu«, fragt Hingsen, »dass sie denen Decknamen gegeben haben?« Robertas Antwort auf die herausfordernde Frage des Redakteurs enthält die fiktionstheoretische These des Romans:

> ›Es war ziemlich schnell klar, dass das gar nicht anders gehen würde. Das ist ja auch verständlich. Keine der Frauen, die ich befragt habe, hätte so frei von persönlichen … äh Dingen (Dingen!) gesprochen, wenn ich ihre Identität preisgegeben hätte.‹
> ›Natürlich nicht‹, sagte Henner Hingsen.
> ›Außerdem geht es ja nicht um Namen, sondern um Erfahrungen, und zwar um solche, über die man für gewöhnlich nicht redet. Und das hängt auch sonst damit zusammen, dass wir dafür keine Sprache haben.‹[136]

134 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 233.
135 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 233.
136 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 234.

Die Freiheit der Anonymität ermöglicht es den Frauen, eine »wirkliche Sprache für alles, was wir erleben und erleiden« zu finden, abseits der »unendlich banalen Sprache«, mit der inzwischen in Nachmittagstalkshows über das Intimste gesprochen werde.[137] Eine solche Sprache kann nur unter dem Schutz vor öffentlicher Entblößung stattfinden. Es geht also um eine inoffizielle und dadurch ehrliche Sprache, die sich der offiziellen, den tatsächlichen Zustand erotischer Mentalitäten verzerrenden Sprache entgegenstellt. Die radikale Ehrlichkeit, mit der die Wahrheit des Persönlichen ausgedrückt werden kann, ist – scheinbar paradox – auf die Geheimhaltung der konkreten Person angewiesen. Hier zeigen sich die Analogien zur Fiktionalität, die auf der poetologischen Ebene des Romans angelegt sind. Es geht eben nicht um *Namen*, sondern um *Erfahrungen*. Der essenzielle Wert eines Buches, das sich mit dem oft schmerzhaften Intimleben einer bestimmten Gruppe von Menschen beschäftigt, liegt in der überindividuellen Gemeinsamkeit, die in den individuellen Geschichten zum Ausdruck kommt. So wie fiktionale Texte eine exemplifikationserfassende Rezeption von ihren Lesern fordern, so soll auch die Lektüre der Interviews mit Blick auf das Typische, Symptomatische, Verbindende gelesen werden.

Vergleichen lässt sich der gefahrenbelastete Status der Interviews in *Hundert Frauen* mit dem Problem der psychologischen Fallstudie. So zeigte sich Sigmund Freud im Vorwort seines 1905 veröffentlichten *Bruchstücks einer Hysterie-Analyse* ausgesprochen verärgert über bestimmte Wiener Ärzte, die seine Krankengeschichten nicht »als einen Beitrag zur Psychopathologie der Neurosen, sondern als einen zu ihrer Belustigung bestimmten Schlüsselroman lesen wollen«.[138] Es handele sich um Kollegen, die, statt auf die allgemeinen, abstrakten Ergebnisse der empirischen Untersuchungen einzugehen, den Versuch machten, zu erraten, wer die Patientin tatsächlich sei, deren höchst private und intime Geheimnisse unter der Lupe des Psychoanalytikers präsentiert werden. Eigentlich hatte die Publikation der Studie in einem »streng wissenschaftlichen Fachjournal« und das Weglassen und Ändern der Namen die Betroffenen vor »unbefugte[n] Lesern«, solchen nämlich aus »Laienkrei-

137 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 234.

138 Sigmund Freud: Bruchstück einer Hysterie-Analyse, Frankfurt a.M. 2007, S. 11. Zu Freuds Fallstudien im Zusammenhang mit dem Schlüsselroman vgl. S. Latham: The Art of Scandal, S. 47-56, und Claudia Liebrand: Clavis Scientiae. Freuds ›Bruchstück einer Hysterie-Analyse‹ als Schlüsselroman. In: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur, hg. von Peter-André Alt und Thomas Anz, Berlin/New York 2008 S. 73-86.

sen«, beschützen sollen.[139] Aber die biographistischen Begehrlichkeiten der Kollegen hätten – »ekelhaft genug« – weitere Schutzmaßnahmen nötig gemacht. Mit charakteristischer Strenge versichert Freud »dieser Gattung von Lesern«, dass alle seine Krankengeschichten »vor ihrem Scharfsinn behütet sein werden«, auch wenn, wie er bedauernd feststellt, die Verfügung über sein Material »durch diesen Vorsatz eine ganz außerordentliche Einschränkung erfahren muss«.[140] Der Zwang zu elaborierten Strategien der Diskretion schränkt die Möglichkeiten ein, vollständig die Wahrheit über die Psyche eines Menschen sagen zu können.

Fiktionalität und Anonymität verbindet in diesen Fällen der Anspruch, etwas Allgemeines über die Wirklichkeit zu sagen, und zwar über Bereiche gefährlichen Wissens. Das Gelingen einer solchen Exploration ist aber darauf angewiesen, dass die Betroffenen, die unter dem Schutz der Nicht-Referenzialisierbarkeit die wertvollen intimen und ehrenrührigen Geständnisse abgelegt haben, nicht mit ihren Namen ans Licht der Öffentlichkeit gezerrt werden. Eine solche unangemessene Individualisierung verhindert die exemplifikationserfassende Lektüre und lenkt das Interesse weg vom gesellschaftsdiagnostischen Gehalt einer Geschichte hin zum Einzelfall. Dadurch wird der Gehalt einer Geschichte aber auch entsubtilisiert, also auf das Niveau einer Anekdote degradiert – der Diskurs um ein Buch verschiebe sich dann von der intellektuellen Auseinandersetzung hin zum boulevardesken Klatsch.

Die Analogien zum Fall *Bleibtreu* sind überdeutlich: Zöllners Anspruch, in der Figur Antonia Armbruster symptomatisch die existentielle Misere zeitgenössischer weiblicher Identitätsprobleme aufzuzeigen, wurde durch die Schlüsselromanlektüre unterlaufen. *Hundert Frauen* erscheint nicht nur als polemischer Gegenangriff gegen den angeblichen Rufmord, der an der Autorin begangen wurde, sondern auch als nachgelieferte Poetologie zu *Bleibtreu*. Dass in die Erzählung möglicherweise auch eigene, intime Erfahrungen der Autorin eingeflossen sind, berechtigt nicht dazu, nach diesen Erfahrungen in der Lektüre zu suchen. Das Projekt, eine eigene, ehrliche Sprache für Erfahrung der modernen Geliebten zu finden, kann nur gelingen, wenn die Schutzfunktion der Fiktionalität von den Lesern anerkannt wird.

Die satirischen Strategien von *Hundert Frauen* können als Werkzeug einer ideologischen Polemik gelesen werden. Detje hatte in seiner Besprechung, die den Skandal überhaupt erst ausgelöst hatte, die Unterstellung des Schlüsselromans als Anlass genommen, um das seiner Meinung

139 S. Freud: Bruchstück einer Hysterie-Analyse, S. 10.
140 S. Freud: Bruchstück einer Hysterie-Analyse, S. 11.

nach antiemanzipatorische Frauenbild von *Bleibtreu* zu kritisieren. Zöllner nutzt in *Hundert Frauen* nun die Möglichkeiten des Schlüsselromans, um diese Attacke als im eigentlichen Sinne frauenfeindlich zu entlarven. Die Besprechung der Interviewsammlung durch die Figur Carlos N. Degenstedt parodiert den aggressiven Ton Detjes, und rückübersetzt dessen Aussage in eine boshafte Marginalisierung weiblicher Leidenserfahrung: »Die Frauen«, schreibt Degenstedt, »sind, das suggeriert die Geständnissammlung Ostertags, vor allem Opfer der Männer. Opfer aus Überlegenheit. Und ewig bockt das Weib oder Die Achse der Mösen.«[141] Was den Rezensenten in Zöllners Roman zur Weißglut bringt, ist der angeblich weinerliche Ton der Opfernarrative, die entgegen progressiver Entwicklungen daran festhalten, auf vor allem sexueller Ebene viktimisiert zu werden. An Ostertag, höhnt der fiktive Rezensent, »scheinen die fröhlichen Urzeiten der sexuellen Revolution ohnehin spurlos vorbeigegangen zu sein«.[142]

Der Kampf um die Interviewsammlung, und damit der Kampf um *Bleibtreu*, so macht diese Parodie deutlich, ist für Zöllner vor allem ein Kampf an den Fronten des Geschlechterkrieges. Die Unterstellung des Schlüsselromans wird als reines Instrument ideologischer Delegitimierung des feministischen Projekts in Szene gesetzt. Der Beweis dafür, dass sich hinter dem Pseudonym Emma die Herausgeberin selbst verberge, ist ein Rilke-Zitat, das in einem Interview, welches Roberta einige Zeit zuvor mit dem Staatssekretär Schwartz geführt hatte, ebenfalls vorkommt. Dieses wird als Beispiel für »stilistische Fingerabdrücke« ins Feld geführt.[143] Die absurde dünne Evidenz wird allein durch das Mittel visueller Suggestion abgestützt: Der Artikel ist, wie Detjes realer Artikel, mit den nebeneinandergestellten Fotos der angeblichen Liebhaber illustriert, wie Roberta bei ihrer hastigen Lektüre der Besprechung feststellen muss: »Dann sah ich, dass ich es selbst war. Ich lächelte den Staatssekretär Adrian Schwartz an. Und der sah von oben auf mich herab wie Clark Gable auf Vivian Leigh.«[144]

Die Suggestion, die Herausgeberin habe sich unter Pseudonym in die Gruppe der weinerlichen Opfer eingereiht, soll sie als unparteiische Sammlerin symptomatischer Geschichten delegitimieren. Ähnlich, so die polemische Stoßrichtung des Romans, habe Detjes Unterstellung auch die Rolle der Autorin Zöllner, mit *Bleibtreu* einen fiktionalen und da-

141 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 170.
142 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 171.
143 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 171.
144 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 173.

mit exemplarischen Bericht über weibliche Probleme zu schreiben, delegitimiert. Indem Detje diese Leidenserfahrungen individualisiere, habe er sie auch auf frauenfeindliche Art marginalisiert. Dem Vorwurf, *Bleibtreu* affirmiere ein unterwürfiges Frauenbild, wird der Anspruch entgegengesetzt, der Roman sei die ehrliche Bestandsaufnahme einer patriarchalen Gesellschaft, in der Frauen in eine unterwürfige Rolle gedrängt werden. Die fiktive Besprechung Degenstedts soll den Unterton einer antifeministischen Tendenz bei Detje im Mittel der Parodie zur Kenntlichkeit entstellen.

Die Absicht des Romans, das Schaffen der Autorin in die Tradition des emanzipatorischen Feminismus zu stellen, wird unterstützt durch die Tatsache, dass die Interviewsammlung Robertas auf das Buch *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen. Frauen über sich* (1975) von Alice Schwarzer anspielt. Auch Schwarzer hatte in diesem Werk, das sie einer breiten Öffentlichkeit bekannt machte, eine Gruppe von Frauen zu ihrem Intimleben befragt und diese Geschichten dann unter Pseudonymen veröffentlicht. Auch hier war ›Repräsentativität‹ das Kriterium der Auswahl. Die 16 Gespräche sollten einen Querschnitt durch die sexuelle Misere der deutschen Frau bieten. Und auch hier war die Anonymität überhaupt erst die Voraussetzung für eine ehrliche Auseinandersetzung. Die Analogie zur Interviewsammlung in *Hundert Frauen* und zu Zöllners Debütroman *Bleibtreu*, der mit dem Prestige von *Der kleine Unterschied* assoziiert werden soll, wird deutlich. Die Thematisierung geheimer weiblicher Leidenserfahrungen wäre also ebenfalls das Ziel des Romans, Detjes Angriff demnach eine gegen das feministische Projekt gerichtete Abwehrhandlung, die unter dem Vorwand, das unzeitgemäße Frauenbild in *Bleibtreu* zu kritisieren, die Kontinuität der in Schwarzers Buch geschilderten Unterdrückung zu leugnen versucht.

Schließlich kann vor diesem Hintergrund auch eine Interpretation der komplizierten Pointe von *Hundert Frauen* versucht werden. Das Medieninteresse an der angeblichen Affäre der Journalistin mit dem Staatssekretär führt nämlich dazu, dass sich Roberta und Schwartz treffen, um eine gemeinsame Strategie zur Eindämmung des Gerüchts zu besprechen. Dabei kommen sie sich näher und die bisher fälschlich unterstellte Affäre findet tatsächlich statt. Der Vorwurf bestätigt sich nachträglich, wie Roberta mit einigem Entsetzen konstatieren muss: »Degenstedts Artikel war jetzt self-fulfilling prophecy geworden, wenn das nicht zum Davonlaufen war.«[145]

145 M. Zöllner: Hundert Frauen, S. 257.

Nun wird man kaum vermuten können, dass die Autorin durch diese Wendung mitteilen wollte, dass sie – nachdem ihr fälschlicherweise eine Affäre mit Martin Walser unterstellt wurde – tatsächlich eine Affäre mit dem Autor begonnen habe. Die Pointe der ›self-fulfilling prophecy‹ bezieht sich vielmehr auf die implizite Poetologie von *Hundert Frauen* als Schlüsselroman. So lässt sich auch die scheinbare Paradoxie eines Schlüsselromans gegen Schlüsselromanlektüren erklären. Es ist plausibel, die Tatsache, dass Roberta tatsächlich eine Affäre mit Schwartz eingeht, als Anspielung darauf zu lesen, dass Zöllner, nachdem ihr unterstellt worden war, einen semi-fiktionalen Bericht geschrieben zu haben, tatsächlich in Form von *Hundert Frauen* eine semi-faktuale Satire vorlegt. So wäre dann nämlich Detjes Artikel ebenfalls zur selbsterfüllenden Prophezeiung geworden – allerdings eine Prophezeiung, die den falschen Propheten mit der ganzen Macht der polemischen Möglichkeiten der Gattung selbst treffen soll.

8. Indiskrete Fiktionen: Resümee

Die Gattung Schlüsselroman lebt von ihrem Konfliktpotential. Erinnert sei an dieser Stelle an Klaus Manns wütende Reaktion auf die Behauptung, er habe mit *Mephisto* einen Schlüsselroman verfasst: »Wann hätte ein Schriftsteller, der den Namen irgend verdient, etwas hervorgebracht, was er mit dieser nicht gerade ehrenvollen Bezeichnung belegt sehen möchte?«[1] Manns apodiktische Abwehr zeigt, mit welcher Intensität allein schon die Gattungsbezeichnung in der Lage ist, Irritationen hervorzurufen. Wer einen Schlüsselroman schreibt, verdient demnach nicht einmal den Namen eines Schriftstellers – er verliert seine literarische Ehre, seine intellektuelle und ästhetische Satisfaktionsfähigkeit. Die Stellungnahme Manns illustriert die Verdammungsrhetorik, welche den Begriff ›Schlüsselroman‹ im Wesentlichen seit seiner Emergenz zu Beginn des 20. Jahrhunderts begleitet. Andere Vorwürfe, die mit der Bezeichnung verbunden sind, lauten: ›Boulevard‹, ›Meinungsjournalismus‹, ›Spionageschrifttum‹ oder ›pseudokünstlerische Indiskretion‹. Wo ein Konzept eine so heftige Irritation auslöst, liegt es nahe, nach den Gründen für diese Irritation zu fragen. Verbirgt sich hinter den ostentativen Abwehrgesten möglicherweise das schlechte Gewissen eines literarischen Feldes, das sich ein Interesse an der Realität hinter fiktionalen Erzählungen nicht eingestehen kann?

Es war das Ziel meiner Arbeit, den Schlüsselroman ausgehend von seiner Effektivität als Provokation zu untersuchen, als Herausforderung zunächst für literaturtheoretische Konzepte wie Rezeption, Fiktionalität, Gattung oder Autorschaft; dann aber auch als ethische Herausforderung, die ins Herz der Frage zielt: Was darf Literatur? Gerade weil der Schlüsselroman sich aufgrund seiner ästhetischen und moralischen Fragwürdigkeit in den Grenzgebieten der literaturwissenschaftlichen und feuilletonistischen Diskussion aufhält, ist er in besonderer Weise dazu geeignet, Überlegungen zu grundlegenden Problemen anzuregen. Und grundlegend erscheint in diesem Zusammenhang vor allem die Frage nach den Funktionen und der Effektivität von Fiktion – der literarischen Technik des Erfindens von Figuren, Orten und Ereignissen. Denn dort, wo die Texte ihren Wert aus der Tatsache beziehen, dass sie erfundene Elemente enthalten, wird – zumindest implizit – immer das Problem der Alltags-

1 Klaus Manns Telegramm an die *Pariser Tageszeitung* zitiert nach E. Spangenberg: Karriere eines Romans, S. 113f.

realität ins Spiel gebracht, von der sich die literarische Realität einerseits abgrenzt, von der sie sich andererseits aber auch inspirieren lässt. Das Konfliktpotential des Schlüsselromans ist eine Folgeerscheinung der Widersprüche, die dem Konzept des literarischen Erfindens eingeschrieben sind. Kontroversen über angebliche Schlüsselromane sind in den meisten Fällen Kontroversen über den Wert und die Möglichkeiten von Fiktionalität.

Die Geringschätzung, die der Gattung von Literaten, Feuilletonisten und Literaturwissenschaftlern entgegengebracht wird, hat hier ihren Ursprung. Der Vorwurf lautet, dass Autoren, die in ihren Werken Personen der Alltagswirklichkeit wiedererkennbar verarbeiten, gegen die Regeln fiktionaler Texte verstoßen und die Lizenzen, die mit dem Status verbunden sind, missbrauchen. Der Schlüsselroman erscheint als Gefahr, die mit einer eigentlich nützlichen literarischen Technik verbunden ist. Allerdings zeigt die Vielzahl von Schlüsselromanereignissen, von Fällen, in denen reale Personen in fiktionalen Texten identifiziert werden, dass die Gattung eine Funktion besitzt, deren Effektivität und Attraktivität sich nicht durch normative Abwehrgesten marginalisieren lässt. Klaus Manns Feststellung, dass kein ernstzunehmender Autor etwas mit dieser Gattung zu schaffen haben möchte, ist angesichts der zahlreichen Fälle von Autoren, die provokante Referenzialisierungsmöglichkeiten in ihren Romanen in Anspruch genommen haben, ausgesprochen zweifelhaft. Das gilt für den Beschwerdeführer selbst, der seine Figur Hendrik Höfgen so nah an einem realen Vorbild, Gustaf Gründgens, entworfen hatte, dass sein Roman aus persönlichkeitsrechtlichen Gründen aus dem Verkehr gezogen wurde.

Die Auseinandersetzung um *Mephisto*, dessen Verbot 1971 vom Bundesverfassungsgericht bestätigt wurde, kann als Präzedenzfall der zeitgenössischen Diskussion um Schlüsselromane angesehen werden – nicht nur juristisch, sondern auch in Bezug auf den Verlauf und die Argumentationsstruktur der folgenden Debatten. Die Riege der Autoren, die in Schlüsselromanereignisse verstrickt waren, umfasst viele der Protagonisten, die das literarische Feld seit den 1960er Jahren maßgeblich geprägt haben: von Max Frisch über Thomas Bernhard und Martin Walser bis hin zu Wolfgang Hilbig, Maxim Biller und Norbert Gstrein. Daneben finden sich unzählige Beispiele von Kontroversen, die um Bücher geführt wurden, die nur wegen ihrer skandalösen Verschlüsselungen für einen kurzen Moment im Zentrum der medialen Aufmerksamkeit standen, wie Klaus Rainer Röhls *Die Genossin*, Manfred Zachs *Monrepos* oder Thomas Steinfelds *Der Sturm*. All diese Fälle zeigen nicht nur, dass die Möglichkeiten des Schlüsselromans auf die Autoren eine gewisse Faszination

ausüben – die Energie, mit der über diese Texte gestritten und berichtet wurde, lässt eine regelrechte Obsession des literarischen Feldes diagnostizieren. Auch für die Literaturberichterstattung bezeichnet der Schlüsselroman einen attraktiven diskursiven Kampfplatz, auf dem grundsätzliche Probleme der Literatur verhandelt werden können.

Der Befund eines solchen produktiven Konfliktpotentials war der Ausgangspunkt meiner Arbeit. An dieser Stelle soll eine Synthese der wichtigsten Ergebnisse der Auseinandersetzung mit dem Schlüsselroman versucht werden:

(1) Zunächst erscheint der Schlüsselroman als fruchtbare Herausforderung der *Fiktionstheorie*. Ausgehend von der Beobachtung, dass in den Debatten um die Identifizierung realer Personen hinter fiktiven Figuren sowohl im feuilletonistischen als auch im literaturtheoretischen Diskurs eine Form der heftigen Leserbeschimpfung stattfindet, muss nach den rezeptionstheoretischen Voraussetzungen von entschlüsselnden Lektüren gefragt werden. Den Lesern, die nach den realen Vorbildern fragen, wird in vielen Fällen ein eklatanter Mangel an Fiktionskompetenz unterstellt. Die implizite Unterscheidung von ›schlechten‹ Lesern und professionellen, das heißt ›guten‹ Lesern, verdeutlicht den *normativen Aspekt* einer autonomistischen Fiktionstheorie, die Fiktionalität nicht nur als einen Status beschreibt, der referenzialisierende Lektüren unmöglich macht, sondern diese Lektüren auch dort, wo sie sich aufdrängen, verbieten möchte. Allerdings müssen die Leser vor dieser Kritik in Schutz genommen werden. Zum einen führt die kognitive Ökonomie der Lektüre dazu, dass allein die Andeutung, es könne ein reales Vorbild für eine literarische Figur geben, referenzialisierende Lesarten zwangsläufig herausfordert. Zum anderen existiert ein weitverbreiteter kreativitätstheoretischer Grundverdacht, dass Autoren sich in ihren fiktiven Schöpfungsakten von ihren eigenen Erlebnissen und Erfahrungen inspirieren lassen. Diese rezeptionstheoretischen Voraussetzungen begründen die These, dass Realien in fiktionalen Texten nicht grundsätzlich fiktionalisiert werden, sondern eher eine *Faktualisierung* der Erzählung zur Folge haben. Die feuilletonistische Klage darüber, dass der Schlüsselromanverdacht als ›vergifteter Paratext‹ die Lektüre eines fiktionalen Werkes ›verderben‹ kann, bestätigt diese Beobachtung.

(2) Diese rezeptionstheoretischen Vorüberlegungen zeigen, dass sich für die Analyse von Schlüsselromanen ein Konzept anbietet, das Fiktionalität als *Institution* begreift, die auf gesellschaftlich ausgehandelten Regeln beruht. Gerade die Intensität, mit der über den

Status von Schlüsselromanen diskutiert wird, verdeutlicht den hohen *Streitwert* der entsprechenden Grenzverletzungen und damit die kulturelle Funktion der Grenzen selbst, die zwischen Fiktionalität und Faktualität gezogen werden. Texten, die als Schlüsselromane verdächtigt werden, wird ein Bruch des Fiktionspaktes vorgeworfen. Sie unterliegen bis zu einem gewissen Grad den Regeln, die eigentlich für faktuale Texte gelten. Damit lässt sich der Status von Schlüsselromanfiguren, die teilweise als faktuale Porträts realer Personen gelesen werden, als *pseudo-fiktiv* bestimmen. Es handelt sich um Figuren, die über fiktive Namen zunächst ihre Erfundenheit andeuten, um sich dann durch Ähnlichkeiten mit einem Vorbild als partiell real zu erweisen. Diese pseudo-fiktiven Figuren bieten den Autoren die Möglichkeit, auch reale Personen mit erzählerischen Mitteln darzustellen, die konventionell eigentlich der Darstellung fiktiver Figuren vorbehalten sind. Die Autoren ›missbrauchen‹ in gewisser Weise die Freiheiten der Fiktionalität, indem sie deren Lizenzen in Anspruch nehmen, ohne die Voraussetzung des Erfundenseins zu erfüllen. Insbesondere die *moralischen Lizenzen* der Fiktionalität (›Recht auf Rücksichtslosigkeit‹), die es Autoren erlaubt, schonungslos auch in Bezug auf intime Details mit ihren Figuren umzugehen, werden im Fall von Schlüsselromanen genutzt, um unter dem Deckmantel der literarischen Erfindung die beiden Verletzungspotentiale des Schlüsselromans, *Indiskretion* und *Verleumdung*, zur Entfaltung zu bringen.

(3) Grundsätzliche *gattungstheoretische* Probleme ergeben sich für den Schlüsselroman vor allem in Bezug auf die Abgrenzung von *Verarbeiten* und *Verschlüsseln*. Nicht jeder Text, in dem reale Personen hinter den literarischen Figuren identifiziert werden können, ist ein Schlüsselroman. Schriftsteller lassen sich von ihrer Erfahrungswirklichkeit inspirieren; nur, weil die Verarbeitung einer Person Wiedererkennungseffekte erzeugt, heißt das nicht, dass diese Effekte auch der Wirkungsabsicht des Autors entsprechen. *Verschlüsselung* unterscheidet sich insofern von der einfachen *Verarbeitung*, als es sich bei den provozierten entschlüsselnden Lektüren um eine intendierte Form der Rezeption handelt. Damit stellt sich allerdings die Frage nach der *Intention*: Es gehört zu den wichtigsten Aspekten der Gattung, dass die Wirkungsabsicht referenzialisierender Lektüren geleugnet wird und sich die Autoren auf die Fiktionalität ihrer Werke berufen – selbst dann, wenn die Anspielungen auf reale Personen offensichtlich sind. Man hat es also mit einer Gattung zu tun, die sich einerseits über die Intentionalität eines Wirkungseffekts *und*

die Leugnung dieser Intentionalität definiert. Daraus ergeben sich einerseits gravierende Probleme für die Korpusbildung: Denn wo ein Autor eine Gattungsbezeichnung für das eigene Werk ablehnt, erscheint es problematisch, diese Bezeichnung trotzdem anzuwenden; andererseits liegt aber gerade in diesem gattungstheoretischen Widerspruch auch das fruchtbare Irritationspotential des Schlüsselromans.

(4) Diesen Problemen begegnet meine Arbeit, indem sie den Publikations- und Rezeptionskontext der Romane in den Blick nimmt. Die Beobachtung, dass darüber diskutiert wurde, ob ein Werk als Schlüsselroman bezeichnet werden kann oder nicht, ist zwar noch kein Beweis für intendierte Verschlüsselungen – es handelt sich allerdings um einen deutlichen Indikator. Zudem tritt der Schlüsselromanvorwurf vor allem im Umfeld zweier anderer Gattungen auf, die durch referenzialisierende Wirkungsabsichten definiert werden. Dabei handelt es sich erstens um autobiographische Romane, in denen eine Lesart, die den Protagonisten mit dem realen Autor vergleicht, herausgefordert wird. Solche Selbstexplorationen erfordern in den meisten Fällen auch eine Auseinandersetzung mit dem persönlichen Umfeld. Der Begriff ›Schlüsselroman‹ wird zweitens oftmals auf im weitesten Sinne satirische Romane angewendet, die öffentliche Personen in institutionellen Machtpositionen attackieren. Texte, die als Schlüsselromane bezeichnet werden, gehören in den meisten Fällen zu einer dieser beiden Gattungen. Daraus lassen sich zwei idealtypische Grundformen ableiten: der *autobiographisch-private* und der *satirisch-öffentliche* Schlüsselroman. Der Unterschied zwischen den beiden Grundformen entsteht durch die Zugehörigkeit zur übergeordneten Gattung (autobiographischer Roman/Satire) und durch den Status der verarbeiteten Personen (privat/öffentlich). Zusammengehalten werden beide Formen durch die Figur des Autors als *Insider*, der durch persönliche Betroffenheit (intim oder professionell) das verschlüsselbare Wissen überhaupt erst beglaubigt – insofern handelt es sich bei den meisten Werken, die als Schlüsselromane bezeichnet werden, um Mischformen, die allerdings in die eine oder andere Richtung tendieren.

(5) Gerade die Figur des *Insiders* verdeutlicht, dass es sich bei Schlüsselromanen um eine *kontextabhängige* Gattung handelt. Die Untersuchung kann sich nicht allein auf den einzelnen isolierten Text beziehen, sondern muss das gesamte *Schlüsselromanereignis* in den Blick nehmen. Solche Ereignisse weisen eine Akteursstruktur auf, die sich aus Autor und Publikum, der Figur des Entschlüsslers, den Betroffe-

nen der Verschlüsselung und vor allem den Medien zusammensetzt. Ein Schlüsselroman ist auf das Gelingen einer Kommunikationssituation angewiesen, in der das nötige *Entschlüsselungswissen* die adressierten Leser erreicht. Als Multiplikator dieses Wissens fungiert seit den 1960er-Jahren vor allem die Literaturberichterstattung. Dabei zeigt sich ein deutlicher evaluativer Widerspruch: Einerseits wird über die entsprechenden Ereignisse ausgiebig berichtet, andererseits werden die Texte ästhetisch und ethisch abgewertet und die entstehenden Skandale als Zeichen eines kulturellen Niedergangs gedeutet. Dieser Widerspruch erklärt sich daraus, dass diese Skandale einerseits feuilletonistisch gut narrativierbare Geschichten erzeugen, die dem Gegenstand der Berichterstattung – der Literatur – Aufmerksamkeit und Relevanz verschaffen; dass aber andererseits die moralische Fragwürdigkeit der Gattung eine grundsätzliche, auch ästhetische Abwehrhaltung provoziert. Diese Abwehrhaltung ist, wie der Vergleich mit anderen Erzählungen, die Realien enthalten, zeigt, meist zunächst ethisch motiviert. Erst dort, wo die Möglichkeit referenzialisierender Lektüren eines literarischen Textes als moralisches Problem wahrgenommen wird, folgt auch eine Relativierung der *Literarizität*. Die damit einhergehende Verdammungsrhetorik kann allerdings nicht über ein allgemeines Leserinteresse an Schlüsselromanen hinwegtäuschen. Dieses Interesse lässt sich dadurch erklären, dass die meisten Schlüsselromane ein intimes *Geheimwissen* über das Leben privater oder öffentlicher Personen versprechen, dem gesellschaftlicher und anthropologischer Erkenntniswert zugesprochen wird.

(6) Die Untersuchung konkreter Schlüsselromanereignisse zeigt, dass die Gattung auch Konflikte in Bezug auf die Frage nach *Autorschaft* erzeugt. Wo Schlüsselromanvorwürfe laut werden, wird die Person des realen Autors als Inhaltsverantwortlicher restituiert. Der Autor verliert den Schutz der Fiktionalität, die Trennung zwischen Verfasser und fiktivem Erzähler wird aufgehoben. Der Vorwurf, einen Schlüsselroman geschrieben zu haben, impliziert in den meisten Fällen die Unterstellung außerliterarischer Absichten, da man davon ausgeht, dass reale Personen unter dem Deckmantel der Fiktionalität angegriffen wurden. Im Mittelpunkt des Interesses stehen also die persönlichen Motive des Autors – und die Diskussion dieser Motive überlagert, in Form von *Komplexitätsreduktion*, die Auseinandersetzung mit den formalen und inhaltlichen Aspekten seines Werkes. Es kommt in diesen Fällen nicht nur zu entschlüsselnden Lektüren, die reale Vorbilder hinter den Figuren identifizieren, sondern auch

zu biographistischen Lektüren, welche die Person des Autors zum Ausgangspunkt der Interpretation avancieren lassen.

(7) In Bezug auf den Zusammenhang von Schlüsselroman und Autorschaft kommt für den untersuchten Zeitraum ein poetologischer Konflikt zum Vorschein. Auf der einen Seite dieses Konflikts stehen Positionen, die von den Autoren eine deutliche Distanzierung zu ihren Erlebnissen einfordern und die Literarizität eines Werkes daran bemessen, ob eine vor allem formal eigenständige literarische Realität geschaffen wurde. Auf der anderen Seite steht das Konzept eines *radikalen Realismus*, das die Lebensnähe von Literatur als Qualitätskriterium starkmacht – eine Nähe, die gerade dadurch erzeugt werden kann, dass die Autoren eigene bedeutungsvolle Erlebnisse in ihren Texten verarbeiten und dabei ihre Emotionen in die Erzählung investieren. Dass im Fall solcher autobiographischer Werke auch das persönliche Umfeld des Autors preisgegeben wird, erscheint vor dem Hintergrund einer *Poetologie der Rücksichtslosigkeit* als notwendiger Verstoß gegen geltende moralische Regeln.

(8) Die *ethischen* Probleme, die mit der wiedererkennbaren Verarbeitung realer Personen in fiktionalen Werken einhergehen, werden vor allem dort augenfällig, wo sich die *Opfer* einer solchen Verarbeitung zu Wort melden. Als entschlüsselbare Figur in einem Roman auftreten zu müssen, bedeutet für die meisten Betroffenen eine verletzende Grenzüberschreitung. Der Eindruck von Indiskretion und Verleumdung bezieht seine irritierende Wirkung aus der widersprüchlichen Erfahrung, sich selbst wiederzuerkennen und sich nicht wiederzuerkennen. Die eigene Lebensgeschichte wird gleichermaßen preisgegeben und verfälscht. Im Umfeld von Schlüsselromanereignissen gewinnt demnach ein *Autorkonzept* an Kontur, das den Schriftsteller als amoralischen Verarbeiter fremder Lebensgeschichten starkmacht. Dieses einflussreiche Konzept dient einerseits dazu, Autoren zu diskreditieren – andererseits hat es die Funktion, das menschliche Opfer, das im Dienste der Kunst gebracht werden muss, zu mystifizieren. Auch in diesem Fall handelt es sich um ein feuilletonistisch attraktives Narrativ, welches die Möglichkeit bereithält, die Genese eines Werkes als dramatischen Akt der Aushandlung zwischen ethischen und ästhetischen Bedenken zu erzählen.

(9) Schlüsselromanereignisse zeigen zudem, dass die diskursiv einflussreiche Vorstellung eines *narrativen Eigentumsrechts* existiert, das auf dem Privileg beruht, über die Narrativierung der eigenen Lebensgeschichte selbst entscheiden zu können. In diesem Fall lässt

sich die Verarbeitung einer realen Person in einem Roman als Akt der *narrativen Enteignung* verstehen. Die Lebensgeschichte einer Person wird vom Autor gleichsam gestohlen. Der Begriff ›Schlüsselroman‹ impliziert die Unterstellung eines solchen Geschichtendiebstahls. Der Autor wiederum beruft sich darauf, dass es sich um eine ästhetisch anspruchsvolle Verarbeitung handelt, welche die entsprechende Geschichte in den Besitz der Erzählung übergehen lässt. Gerade dort, wo es um die Lebensgeschichte von Verstorbenen geht, eskaliert dieser Konflikt zu *Narrativierungskonkurrenzen*. Vor diesem Hintergrund stellt sich das Problem der Autorisierung. Die grundsätzliche Frage lautet nicht nur ›Wem gehört eine Geschichte?‹, sondern auch ›Wer darf diese Geschichte erzählen?‹.

(10) Schließlich stellt sich die Frage nach Effizienz des Schlüsselromans als Waffe im Kampf um die Repräsentation und Deutung realer Geschichten. Schlüsselromane haben aufgrund ihres semi-faktualen Status die Möglichkeit, in Konkurrenz zu anderen Narrativen zu treten. Dieses agonale Potential der Gattung zeigt sich vor allem dort, wo verschiedene Romane antreten, um dieselbe Geschichte zu erzählen. Das Spiel mit Referenzialisierbarkeit ermöglicht es diesen Texten, in private und institutionelle Auseinandersetzungen einzugreifen und eigentlich fiktionstypische literarische Mittel zu nutzen, um die eigene Version einer Geschichte darzustellen.

* * *

Meine Arbeit hatte nicht die Absicht, den Schlüsselroman als Gattung zu rehabilitieren. Sie versteht sich nicht als Beitrag zur Debatte über den Wert oder Unwert referenzialisierender Strategien in Texten, die sich als fiktional ausweisen. Allerdings lässt sich die Auseinandersetzung mit einem umstrittenen Phänomen durchaus als Plädoyer verstehen, auch den Aspekten der Literaturgeschichte, die als defizitär oder subliterarisch gelten, verstärkte Aufmerksamkeit zu schenken. Gerade in den Randbereichen des literarischen Feldes zeigt sich die Brüchigkeit theoretischer Konzepte, die oft über ihre deskriptive Funktion hinaus auch normative Elemente enthalten. Ich hoffe, dass ich mit dieser Studie über die *Indiskreten Fiktionen* des Schlüsselromans zeigen konnte, dass ein Blick in die Gegenden des Literarischen, wo Grenzen gezogen und Grenzen überschritten werden, dazu dienen kann, die Prämissen dieser Grenzziehungen explizit zu machen und möglicherweise zu überdenken. Dieses Anliegen ist nicht selbst als Provokation zu verstehen, sondern als Möglichkeit der Selbstvergewisserung. Die Fragen nach dem Roman oder

dem Autor sollten dort ansetzen, wo über diese Konzepte gestritten wird. Diese Reise in die aufrührerische Randprovinz des Schlüsselromandiskurses konnte Konflikte augenfällig machen, die in den Hauptstädten des literarischen Feldes nur unterschwellig brodeln.

9. Literatur

9.1 Primärquellen

Albath, Maike: Die Plappermaschine. In: Neue Zürcher Zeitung vom 4.11.2003.
Albath, Maike: ›Durch dich will ich die Welt sehen‹. In: Literaturen vom 4.8.2011.
Alexie, Sherman: When the Story Stolen Is Your Own. In: Time vom 29.1.2006.
Anonymous: Primary Colors. A Novel of Politics, New York 1996.
Anonymous: O. A Presidential Novel, New York 2011.
Apel, Friedmar: Bücher machen Leute. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Literaturbeilage) vom 25.11.2005.
Apel, Friedmar: Klatschmohnpartien. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.7.2012.
Aristoteles: Poetik, übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2010.
Augstein, Franziska: Im Blick der toten Augen. In: Süddeutsche Zeitung vom 9.9.2015.
Banville, John: The Untouchable, London 1997.
Bellow, Greg: Saul Bellow's Heart. A Son's Memoir, London 2013.
Bellow, Saul: Papuans and Zulus. In: The New York Times vom 10.3.1994.
Bellow, Saul: Ravelstein, New York 2008.
Bellow, Saul: Letters, hg. von Benjamin Taylor, New York 2010.
Bernhard, Thomas (Interview): Ich bin kein Skandalautor. In: Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard, hg. von Thomas Bernhard und Sepp Dreissinger, Weitra 1992, S. 119-123.
Bernhard, Thomas: Holzfällen. Eine Erregung, hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a.M. 2007.
Bernini, Cornelia und Hans Wysling (Hg.): Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Gerhart Hauptmann. ›Mit Hauptmann verband mich eine Art Freundschaft‹. Teil II: Briefe 1925-1935, Dokumentation und Verzeichnisse. In: Thomas Mann Jahrbuch 7 (1994), S. 205-292.
Bessing, Joachim: Contrazoom. In: Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends, hg. von Christian Kracht, Stuttgart 1999, S. 95-188.
Bessing, Joachim: ›Zeig doch mal‹ oder: So unfrei war die freie Liebe. In: Welt am Sonntag vom 15.8.2004.
Biller, Maxim: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. In: Die Weltwoche vom 25.7.1991.
Biller, Maxim: Feige das Land, schlapp die Literatur. In: Die Zeit vom 13.4.2000.
Biller, Maxim: Stellungnahme zu dem Prozeß um ›Esra‹ vom 21.3.2003. In: Uwe Wittstock: Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht. Über die neuen Grenzen der Literaturfreiheit, Köln 2011, S. 141-146.
Biller, Maxim: Esra, Köln 2003.
Biller, Maxim: Der gebrauchte Jude. Selbstporträt, Frankfurt a.M. 2011.
Biller, Maxim: Ichzeit. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 2.10.2011.

Biller, Maxim: Im Kopf von Bruno Schulz, Köln 2013.
Biller, Maxim: Letzte Ausfahrt Uckermark. In: Die Zeit vom 20.2.2014.
Bisky, Jens: Anatomie einer Wut. In: Süddeutsche Zeitung vom 12.7.2014.
Boedecker, Sven: Gewitztes Schlüssel-Spiel. In: Spiegel Special vom 4.10.2005.
Borchmeyer, Dieter: Ratten, Nattern, Wanzen. In: Die Zeit vom 16.4.1998.
Borgans, Christoph: Ein Menschenleben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20.6.2014.
Bosman, Julie: Writers Are Asked Not to Talk About Author of ›O‹. In: New York Times vom 18.1.2011.
Böttiger, Helmut: Rote Quelle. In: Süddeutsche Zeitung vom 10.3.2011.
Breidecker, Volker: Begrabt mein Handy im Kulturkanal. In: Süddeutsche Zeitung vom 6.10.2003.
Brügge, Peter: Ein Champion im Schattenboxen. In: Der Spiegel vom 14.9.1998.
Bucheli, Roman: Ratespiel oder Trauerarbeit? In: Neue Zürcher Zeitung vom 13.9.2007.
Bunia, Remigius: Warum stört es die Literaturwissenschaft, dass Literatur Wirkungen hat? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 13.10.2007.
Büning, Eleonore: Notoperation Walküre. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 7.8.2011.
Capote, Truman: Music for Chameleons, New York 1980.
Capote, Truman: Answered Prayers. The Unfinished Novel, London 2001.
Clauer, Markus: Entschlossen unentschlossen. In: Die Zeit vom 8.12.2005.
Corino, Karl: Sein wahres Ich – wo steckte es? In: Frankfurter Rundschau vom 27.6.2009.
Dannenberg, Sophie: Das bleiche Herz der Revolution, München 2004.
Dannenberg, Sophie (Interview): ›Ich habe nie geglaubt, dass die 68er Antifaschisten waren‹. In: Spiegel Online am 18.11.2004. Unter: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/generationenkonflikt-ich-habe-nie-geglaubt-dass-die-68er-antifaschisten-waren-a-327028.html.
Demonpion, Denis: Michel Houellebecq. Die unautorisierte Biografie, übers. von Barbara Grabski, Berlin 2006.
Detje, Robin: Ein Walser-Roman, möglicherweise (II). In: Literaturen vom 22.10.2003.
Dieckmann, Christoph: Wie Uwe Tellkamp das Bildungsbürgertum durch den Fluss der Fantasie lotst. In: Die Zeit vom 27.11.2008.
Diez, Georg: Wir Emphatiker. In: Die Zeit vom 6.4.2006.
Dückers, Tanja: ›Ist das autobiographisch?‹. In: Die Welt vom 25.10.2006.
E.F.: Ende eines Pseudonyms: Annegret Kunkel ist Sophie Dannenberg. In: Die Welt vom 18.1.2005.
Ebel, Martin: Ehrl-König redet Deutsch. In: Tages-Anzeiger vom 28.6.2002.
Ellis, Bret Easton: Lunar Park, New York 2005.
Enright, Anne: By the Booker. In: The New York Times vom 23.4.2013.
Fahlke, Eberhard (Hg.): Der Briefwechsel. 1964-1983. Max Frisch/Uwe Johnson, Frankfurt a.M. 1999.
Fanizadeh, Andreas: Bizarre Behauptungen. In: die tageszeitung vom 24.8.2012.
Fauser, Jörg: Rohstoff, Zürich 2009.

Fellinger, Raimund, Martin Huber und Julia Ketterer (Hg.): Thomas Bernhard, Siegfried Unseld. Der Briefwechsel, Frankfurt a.M. 2009.
Freud, Sigmund: Bruchstück einer Hysterie-Analyse, Frankfurt a.M. 2007.
Frisch, Max: Montauk, Frankfurt a.M. 1975.
Fuhr, Eckhard: Eine böse Moritat in Prosa. In: Die Welt vom 15.9.2004.
Fuhr, Eckhard: Ein Minister im Hamsterrad. In: Welt am Sonntag vom 9.3.2008.
Fuld, Werner: Zahnstocher-Hochsprung. In: Focus vom 7.9.1998.
Funck, Gisa: Die verlorene Ehre der Roberta O. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15.1.2010.
Gauland, Alexander: Ich war Tronkenburg. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 2.3.1996.
Gernhardt, Robert: Wege zum Ruhm. 13 Hilfestellungen für junge Künstler und 1 Warnung, Zürich 1995.
Gerstberger, Beatrix: Keine Zeit zum Abschiednehmen. Weiterleben nach seinem Tod, München 2003.
Goethe, Johann Wolfgang von: Rezensent. In: Johann Wolfgang Goethe. Gedichte 1756-1799, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a.M. 1987.
Goethe, Johann Wolfgang von: Von Frankfurt nach Weimar. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 23. Mai 1764 bis 30. Oktober 1775, hg. von Wilhelm Große, Frankfurt a.M. 1997.
Goetz, Wolfgang: Über das Schlüsseldrama. In: Die Zeit vom 16.6.1955.
Gorris, Lothar und Wolfgang Höbel: Im Dachsbau des Feuilletons. In: Der Spiegel vom 20.8.2012.
Grass, Günter: Das Treffen in Telgte. Eine Erzählung und dreiundvierzig Gedichte aus dem Barock, München 1994.
Grass, Günter: Was gesagt werden muss. In: Süddeutsche Zeitung vom 10.4.2012.
Gröschner, Annett: Die Stunde, da sie aneinander klebten. In: Der Freitag vom 23.7.2004.
Gruber, Sabine: Die Zumutung, München 2003.
Gstrein, Norbert: Das Handwerk des Tötens, Frankfurt a.M. 2003.
Gstrein, Norbert: Wem gehört eine Geschichte. Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens, Frankfurt a.M. 2004.
Gstrein, Norbert: Die ganze Wahrheit, München 2009.
Hacker, Doja: 200 Seiten Zärtlichkeit. In: Der Spiegel vom 1.3.2003.
Hacker, Katharina: Eine Art Liebe, Frankfurt a.M. 2003.
Hage, Volker: Absturz aufs Doppelbett. In: Der Spiegel vom 27.10.1997.
Hage, Volker: Fünf Arten, die Liebe zu erzählen. In: Der Spiegel vom 6.10.2003.
Hage, Volker: Lichtjahre auseinander. In: Der Spiegel vom 10.4.2006.
Hage, Volker: Robertas Risiko. In: Der Spiegel vom 14.12.2009.
Harpprecht, Klaus: Sophie Dannenberg entführt uns in den brodelnden Wahnsinn von 1968. In: Die Zeit vom 2.9.2004.
Heftrich, Eckhard (Interview): ›Ludergeruch des Genres‹. In: Der Spiegel 24.6.2002.
Henscheid, Eckhard: Denkwürdigkeiten. Aus meinem Leben 1941-2011, Frankfurt a.M. 2013.

Henscheid, Eckhard: Die Vollidioten. Ein historischer Roman aus dem Jahr 1972, Frankfurt a.M. 2014.

Herbst, Alban Nikolai: Meere, Hamburg 2003.

Herbst, Alban Nikolai (Interview): ›Ich bin kein Realist‹. In: Der Spiegel vom 12.3.2007.

Herles, Wolfgang: Die Dirigentin, Frankfurt a.M. 2011.

Hilbig, Wolfgang: Das Provisorium, Frankfurt a.M. 2000.

Hillgruber, Katrin: Eine Selbstentblößung, die ihresgleichen sucht. In: Der Tagesspiegel vom 21.2.2000.

Hillgruber, Katrin: Ein Kommunist braucht kein Deodorant. In: Frankfurter Rundschau vom 1.9.2004.

Höges, Clemens: ›Einfach verdammtes Pech‹. In: Der Spiegel vom 21.6.1999.

Holzner, Johann: Norbert Gstrein, *Das Handwerk des Tötens* und *Wem gehört eine Geschichte?* Unter: http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/tirol/rez_05/holzner_dasha.html.

Holzner, Johann und Stefan Neuhaus (Hg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, Göttingen 2007.

Jessen, Jens: Schlüssel ohne Roman. In: Die Zeit vom 13.3.2003.

Johansson, Per: Der Sturm, übers. von Alexandra Grafenstein, Frankfurt a.M. 2012.

Joyce, James: Ulysses, London 2000.

Kaiser, Joachim: Ein Walser-Roman, möglicherweise (I). In: Literaturen vom 22.10.2003.

Kämmerlings, Richard: Tod eines Kritikers. In: Die Welt vom 14.8.2012.

Karasek, Hellmuth: Verbrechen der Phantasie. In: Der Spiegel vom 8.7.1991.

Karasek, Hellmuth: Das Magazin, Reinbek bei Hamburg 1998.

Kashner, Sam: Capote's Swan Dive. In: Vanity Fair vom 30.11.2012.

Kehlmann, Daniel: Ein Autor wird vernichtet. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24.7.2006.

Kehrer, Jürgen: Wilsberg und der tote Professor, Dortmund 2002.

Kessler, Florian: Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn! In: Die Zeit vom 16.1.2014.

Kestner, August (Hg.): Goethe und Werther. Briefe Goethe's, meistens aus seiner Jugendzeit, mit erläuternden Dokumenten, Stuttgart/Berlin 1855.

Kilb, Andreas: Pack das alles in einen Roman. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Literaturbeilage) vom 10.10.2007.

Kirchbach, Wolfgang: Schlüssel-Romane. In: Das Literarische Echo 8.4 (1905), S. 237-245.

Kirchhoff, Bodo: Eros und Asche. Ein Freundschaftsroman, Frankfurt a.M. 2007.

Koeppen, Wolfgang: Die elenden Skribenten. In: Wolfgang Koeppen: Die elenden Skribenten. Aufsätze, hg. von Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt a.M. 1981, S. 286-290.

Koeppen, Wolfgang: Das Treibhaus, Frankfurt a.M. 2010.

Köhler, Andrea: Die Heldin der Ausführlichkeit. In: Neue Züricher Zeitung vom 4.8.2001.

Kornbluth, Jesse: Scenes from a Marriage. In: New York Magazin vom 14.3.1983.

Krause, Tilman: Löse von der Welt mich los! In: Die Welt vom 18.4.2009.
Krüger, Michael: In jeder Ecke ein dicker Klumpen Angst. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.11.2013.
Krumbholz, Martin: Der alte Mann und das Mädchen. In: Frankfurter Rundschau vom 26.11.2003.
Kumpfmüller, Michael (Interview): ›Nachricht an alle‹ ist kein Schlüsselroman. Auf: Deutschlandfunk Kultur am 5.3.2008. Unter: http://www.deutschland radiokultur.de/kumpfmueller-nachricht-an-alle-ist-kein-schluesselroman.954.de.html? dram: article_id=143258.
Kureishi, Yasmin: ›Keep me out of your novels‹. Hanif Kureishi's sister has had enough. In: The Independent vom 4.3.2008.
Kuzmany, Stefan: Herr Herles erzählt Herrenwitze. In: Der Spiegel vom 1.7.2011.
Lahann, Birgit: Die Indiskreten. In: Stern vom 23.12.2003.
Liebermann, Reinhard: Das Ende des Kanzlers. Der finale Rettungsschuss, Nienburg 2004.
Lindlau, Dagobert: Rakket. Ein Hit von Charlie Fulcher, München 1992.
Lodge, David: The Campus Trilogy, New York 2011.
Löffler, Sigrid: Die misanthropische Wortmühle. In: Der Spiegel vom 10.9.1984.
Lottmann, Joachim: Nichts als die Wahrheit. In: die tageszeitung vom 5.7.2003.
Maar, Michael: Die Betrogenen, München 2012.
Magenau, Jörg: Knalltüten zu Popanzen. In: die tageszeitung vom 7.9.2004.
Mangold, Ijoma: Schonungslos verschleiert. In: Süddeutsche Zeitung vom 3.11.2003.
Mangold, Ijoma: Nie wieder Wendland! In: Süddeutsche Zeitung vom 3.9.2004.
Mangold, Ijoma: Grotesk wie der Tod. In: Die Zeit vom 7.11.2013.
Mann, Klaus: Mephisto. Roman einer Karriere, Reinbek bei Hamburg 2000.
Mann, Thomas: Briefe. Band 2. 1937-1947, hg. von Erika Mann, Frankfurt a.M. 1963.
Mann, Thomas: On Myself. In: ders.: Gesammelte Werke. Nachträge. Band 13, Frankfurt a.M. 1974, S. 127-169.
Mann, Thomas: Bilse und Ich. In: Essays I. 1893-1914, hg. von Heinrich Detering, Frankfurt a.M. 2002, S. 95-111.
Mann, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Frankfurt a.M. 2012.
Martin, Marko: Das Geheimnis ist eine offene Tür. In: Die Welt vom 20.8.1998.
März, Ursula: In der deutschen Vorhölle. In: Die Zeit vom 24.2.2000.
März, Ursula: Liebe nach dem Tod. In: Die Zeit vom 18.6.2009.
Matussek, Matthias: Der Balzac vom Prenzlberg. In: Der Spiegel vom 18.10.2004.
Mendelsohn, Daniel: Stolen Sufferings. In: The New York Times vom 9.3.2008.
Moritz, Rainer: Ich bin nicht Emma! In: Neue Zürcher Zeitung vom 24.12.2009.
O.V.: ›Unerfahren im Blutrausch‹. In: Der Spiegel vom 8.9.1975.
O.V.: Dabeigewesen. In: Der Spiegel vom 22.10.1990.
Ortheil, Hanns-Josef: Die geheimen Stunden der Nacht, München 2005.
Orwell, George: Animal Farm. A Fairy Story, London 2008.
Pabst, Martin: Saure Gurken. In: Neue Zürcher Zeitung am Sonntag vom 19.8.2012.

Parks, Tim: To Tell and Not To Tell. Internetseite der New York Review of Books am 3.3.2014. Unter: http://www.nybooks.com/daily/2014/03/03/tell-and-not-tell.

Politycki, Matthias: Weiberroman, München 1997.

Pontzen, Alexandra: Allein jeder, aber zusammen für immer. In: literaturkritik.de am 1.8.2004. Unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7293.

Priess, Ursula: Sturz durch alle Spiegel. Eine Bestandsaufnahme, Zürich 2009.

Pulver, Corinne: Karriere oder Die Liebe ist ein seltsam' Ding, München 1999.

Radisch, Iris: Der Blattsoldat. In: Die Zeit vom 10.9.1998.

Radisch, Iris: Tonlos und banal. In: Die Zeit vom 22.12.2003.

Radisch, Iris: Schirrmacher in Schweden. In: Die Zeit vom 16.8.2012.

Reemtsma, Jan Philipp: Ein antisemitischer Affektsturm. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27.6.2002.

Reemtsma, Jan Philipp: Stilmittel der Wut. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4.7.2002.

Reimann, Anna: Die wahre Identität der Sophie Dannenberg. In: Spiegel Online am 17.1.2005. Unter: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/literatur-geruechte-die-wahre-identitaet-der-sophie-dannenberg-a-337204.html.

Richter, Nikola: Reinheitsgebot für Romane. In: Der Tagesspiegel vom 10.8.2011.

Roche, Charlotte: Feuchtgebiete, Köln 2008.

Roche, Charlotte (Interview): ›Ich bin gar nicht so frech‹. In: Der Spiegel vom 25.2.2008.

Roche, Charlotte (Interview): ›Madonna ist erbärmlich‹. In: Der Falter vom 19.3.2008.

Röhl, Bettina: Meine Eltern. In: Der Spiegel vom 31.5.2010.

Röhl, Klaus Rainer: Fünf Finger sind keine Faust, Köln 1974.

Röhl, Klaus Rainer: Die Genossin, Wien 1975.

Roth, Gerhard: Der See, Frankfurt a.M. 1995.

Roth, Gerhard (Interview): ›Wie die Nazis‹. In: Der Spiegel vom 8.5.1995.

Roth, Philip: My Life as a Man, London 2005.

Roth, Philip: The Facts. A Novelist's Autobiography, New York 2007.

Roth, Philip: Zuckerman Unbound, New York 2013.

Rummler, Fritz: Das Megazyn. In: Spiegel Special vom 1.10.1998.

Saxner, Sibylle: Soldatin am Hindukusch. In: Neue Zürcher Zeitung vom 23.7.2011.

Schädlich, Hans Joachim: Trivialroman, Reinbek bei Hamburg 1999.

Schirrmacher, Frank: Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10.10.1989.

Schirrmacher, Frank: Tod eines Kritikers. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29.5.2002.

Schlaffer, Hannelore: Die Liebe in der Leitung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17.11.2003.

Schlaffer, Hannelore: Sehnsucht nach Echtheit. In: Neue Zürcher Zeitung vom 17.4.2013.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Schluss mit dem Erzählen. In: Literaturen vom 22.10.2003.

Schmitz, Rainer: Anna macht Karriere. In: Focus vom 13.10.1997.
Schneider, Rolf: Eine barocke Gruppe 47. In: Der Spiegel vom 2.4.1979.
Schömel, Wolfgang: Die große Verschwendung, Stuttgart 2011.
Schröpfer, Robert: Die Missgünstigen. In: Der Tagesspiegel vom 13.11.2008.
Schütt, Julian: Spätsünder. In: Die Weltwoche vom 9.10.2003.
Sezgin, Hilal: Als hätten sich zwei Blinde eine Frau geteilt. In: Frankfurter Rundschau vom 15.3.2006.
Skriver, Ansgar: Ulrike, verwurstet. In: Die Zeit vom 10.10.1975.
Stallknecht, Michael: Adabeis Leiden. In: Süddeutsche Zeitung vom 16.8.2011.
Steinert, Hajo: Im Namen des Vaters. In: Die Welt (Literarische Welt) vom 21.5.2011.
Steinfeld, Thomas: Die Rache ist mein, spricht der Autor. In: Süddeutsche Zeitung vom 31.5.2002.
Steinfeld, Thomas: Skandal. In: Süddeutsche Zeitung vom 4.2.2004.
Steinfeld, Thomas: Das böse Buch und seine Feinde. In: Süddeutsche Zeitung vom 23.6.2005.
Steinfeld, Thomas: In eigener Sache. http://www.zeit.de/2012/34/Krimi-Per-Johansson-Frank-Schirrmacher#erklaerung-steinfeld-2-tab.
Sternburg, Judith von: Wie es ist, in bösen Zeiten regiert zu werden. In: Frankfurter Rundschau vom 2.7.2014.
Stock, Uwe: Schreibvorlage: Ich war Walsers Susi. In: Die Zeit 13.6.2002.
Supp, Barbara: Kampf um die Unschuld. In: Der Spiegel vom 28.7.2003.
Tellkamp, Uwe: Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land, Frankfurt a.M. 2008.
Tóibín, Colm: Writers and their Families. In: The Guardian vom 17.2.2012.
Tuma, Thomas: Ratz ›FAZ‹. In: Der Spiegel vom 12.2.2001.
Updike, John: Paradises Lost. Rushdie's ›Shalimar the Clown‹. In: The New Yorker vom 5.9.2005.
Verdofsky, Jürgen: Vom Leuchtturm gepustet. In: Frankfurter Rundschau vom 21.5.2011.
Vesper, Bernward: Die Reise. Romanessay. Nach dem unvollendeten Manuskript, hg. und mit einer Editions-Chronologie versehen von Jörg Schröder, Frankfurt a.M. 1977.
Wahl, Kristina: Wilsberg und der zornige Professor. In: Spiegel Online am 13.1.2003. Unter: http://www.spiegel.de/unispiegel/wunderbar/muensteraner-krimi-posse-wilsberg-und-der-zornige-professor-a-230077.html.
Wallace, David Foster: E Unibus Pluram. Television and U.S.Fiction. In: Review of Contemporary Fiction, 13.2 (1993), S. 151-193.
Walser, Martin: Finks Krieg, Frankfurt a.M. 1996.
Walser, Martin: Tod eines Kritikers, Frankfurt a.M. 2002.
Walser, Martin (Interview): ›Der Autor ist der Verlierer‹. In: Der Spiegel vom 3.6.2002.
Walser, Martin: Der Augenblick der Liebe, Reinbek bei Hamburg 2004.
Walser, Martin (Interview): ›Ich bin todesscheu‹. In: Die Welt vom 12.7.2004.
Walser, Martin: Schwitzender Stil. In: Süddeutsche Zeitung vom 27.8.2011.
Walter, Jens: Abstieg vom Zauberberg, Frankfurt a.M. 1997.

Weidermann, Volker: Liebeshaus, später. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 14.4.2002.
Weidermann, Volker: Fräulein-Plunder. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 13.2.2005.
Weidermann, Volker: Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute, München 2007.
Weidermann, Volker: Das Krokodil und das Mädchen. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 7.6.2009.
Weigel, Hans: Unvollendete Symphonie, Graz/Köln/Wien 1992.
Weinzierl, Ulrich: Scharfsichtiger Pedant. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.5.1992.
Weyandt, Hans-Jost: Geistesgecken, ganz nah am Würdeverlust. In: Spiegel Online am 30.7.2012. Unter: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/literaturbetriebs-roman-die-betrogenen-von-michael-maar-a-846398.html.
Widmann, Arno: Martin Walsers ›Tod eines Kritikers‹. Unter: perlentaucher.de am 5.6.2002. Unter: https://www.perlentaucher.de/vom-nachttisch-geraeumt/martin-walsers-tod-eines-kritikers.html.
Winkels, Hubert: Was ist los mit der deutschen Literatur? In: Die Zeit vom 2.3.1990.
Winkels, Hubert: Emphatiker und Gnostiker. In: Die Zeit vom 30.3.2006.
Wirtz, Thomas: Beglückend wie die Nähe von Galeerensklaven auf der Ruderbank. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Literaturbeilage) vom 21.3.2000.
Wittstock, Uwe: Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht. Über die neuen Grenzen der Literaturfreiheit, Köln 2011.
Wittstock, Uwe: Krawall und Tote und Sex. In: Focus vom 20.8.2012.
Wodin, Natascha: Nachtgeschwister, München 2009.
Wood, James: Women on the Verge. In: The New Yorker vom 21.1.2013.
Wood, James: Sins of the Father. In: The New Yorker vom 22.7.2013.
Wörtche, Thomas: Feuilletonistischer Fidelwipp. In: die tageszeitung vom 25.8.2012.
Zach, Manfred: Monrepos oder Die Kälte der Macht, Tübingen 1996.
Zöllner, Martina (Interview): ›Spiel der Saison‹. In: Der Spiegel vom 27.10.2003.
Zöllner, Martina: Bleibtreu, Köln 2003.
Zöllner, Martina: Hundert Frauen, Köln 2009.

9.2 Forschungsbeiträge

Achermann, Eric: Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten. In: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Bielefeld 2013, S. 23-53.

Albrecht, Monika: Die andere Seite. Zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns ›Todesarten‹, Würzburg 1989.

Amann, Klaus: ›Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen‹. Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit, Klagenfurt 1997, S. 52-56.

Amann, Klaus: Peter Turrinis ›Bei Einbruch der Dunkelheit‹. Ein Stück über den ›Tonhof‹? Mit einem Seitenblick auf Thomas Bernhards ›Holzfällen. Eine Erregung‹. In: Peter Turrini – Schriftsteller. Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger, hg. von dems., St. Pölten/Salzburg 2007, S. 155-179.

Amos, William: The Originals. Who's Really Who in Fiction, London 1997.

Assmann, David-Christopher: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler, Berlin/Boston 2014.

Bareis, Alexander: ›Empathie ist immer gut‹ – Literatur, Emotion und *imaginative resistance* am Beispiel von Vladimir Nabokovs *Lolita*. In: Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft, hg. von Claudia Hillebrandt und Elisabeth Kampmann, Berlin/Boston 2014, S. 128-152.

Bareis, Alexander: Fiktion als Make-Believe. In: Fiktionalität. Ein Interdisziplinäres Handbuch, hg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe, Berlin/Boston 2014, S. 50-67.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 185-193.

Bartl, Andrea: Erstochen, erschlagen, verleumdet. Über den Umgang mit Rezensenten in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – am Beispiel von Martin Walsers ›Tod eines Kritikers‹, Bodo Kirchhoffs ›Schundroman‹ und Franzobels ›Shooting Star‹. In: Weimarer Beiträge 50.4 (2004), S. 485-514.

Bartl, Andrea und Martin Kraus (Hg.): Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierungen. Band 1 und 2, unter Mitarbeit von Kathrin Wimmer, Würzburg 2014.

Baumann, Cordia: Mythos RAF. Literarische und filmische Mythentradierung von Bölls ›Katharina Blum‹ bis zum ›Baader Meinhof Komplex‹, Paderborn/München/Wien/Zürich 2012.

Beardsley, Monroe und William Wimsatt: Der intentionale Fehlschluss. In: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 84-105.

Becker, Bernhard von: Fiktion und Wirklichkeit im Roman. Der Schlüsselprozess um das Buch ›Esra‹. Ein Essay, Würzburg 2006.

Beilein, Matthias: Wertung und Gattung. In: Handbuch Gattungstheorie, hg. von Rüdiger Zymner, Stuttgart/Weimar 2010, S. 77-79.

Bentz, Oliver: Thomas Bernhard. Dichtung als Skandal, Würzburg 2000.

Bergmann, Jörg: Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion, Berlin 1987.
Bering, Dietz: Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes, Stuttgart 1978.
Bircher, Urs: Mit Ausnahme der Freundschaft. Max Frisch 1956-1991, Zürich 2000.
Birkner, Nina und York-Gothart Mix: Machtkämpfe in der ›Gesellschaftshölle‹? Thomas Bernhards *Holzfällen,* Walter Gronds *Der Soldat und das Schöne*, die österreichische Kulturszene, die Kunstfreiheit und das Persönlichkeitsrecht. In: Justitiabilität und Rechtmäßigkeit. Verrechtlichungsprozesse von Literatur und Film in der Moderne, hg. von Claude D. Conter, Amsterdam 2010, S. 47-64.
Blume, Peter: Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur, Berlin 2004.
Blumenkamp, Katrin: Das ›Literarische Fräuleinwunder‹. Die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende, Berlin/Münster 2011.
Bodek, Janusz: Ein ›Geflecht aus Schuld und Rache‹? Die Kontroversen um Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod.* In: Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust, hg. von Stephan Braese, Holger Gehle und Doron Kiesel, Frankfurt a.M./New York 1998, S. 351-385.
Bösch, Frank: Kampf um Normen. Skandale in historischer Perspektive. In: Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung, hg. von Kristin Bulkow und Christer Petersen, Wiesbaden 2011, S. 29-48.
Bossinade, Johanna und Angelika Schaser (Hg.): Käte Hamburger – Zur Aktualität einer Klassikerin, Göttingen 2003.
Braun, Michael: Zur Rezeption von Martin Walsers Roman ›Tod eines Kritikers‹. In: Deutschsprachige Erzählprosa seit 1990. Interpretationen, Intertextualität, Rezeption, hg. von Volker Wehdeking und Anne-Marie Corbin, Trier 2003, S. 107-117.
Braungart, Wolfgang (Hg.): Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen, Tübingen 2002.
Brockmeier, Jens und Donald Carbaugh (Hg.): Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture, Amsterdam 2001.
Brude-Firnau, Gisela: Die literarische Deutung Kaiser Wilhelms II. zwischen 1889 und 1989, Heidelberg 1997.
Brummack, Jürgen: Satire. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 3, Berlin/New York 2001, S. 601-614.
Bulkow, Kristin und Christer Petersen: Skandalforschung. Eine methodologische Einführung. In: Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung, hg. von dens., Wiesbaden 2011, S. 9-25.
Bunia, Remigius: Realismus und Fiktion. Überlegungen zum Begriff des Realismus. Am Beispiel von Uwe Johnsons *Jahrestage* und Rainald Goetz' *Abfall für alle*. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 35 (2005), S. 134-152.
Bunia, Remigius: Fingierte Kunst. Der Fall Esra und die Schranken der Kunstfreiheit. In: IASL 32.2 (2007), S. 161-182.

Bunia, Remigius: Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien, Berlin 2007.
Bünnigmann, Kathrin: Die ›Esra‹-Entscheidung als Ausgleich zwischen Persönlichkeitsschutz und Kunstfreiheit. Rechtsprechung im Labyrinth der Literatur, Tübingen 2013.
Burkhardt, Steffen: Skandal, medialisierter Skandal, Medienskandal. Eine Typologie öffentlicher Empörung. In: Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung, hg. von Kristin Bulkow und Christer Petersen, Wiesbaden 2011, S. 131-155.
Ceuppens, Jan: Falsche Geschichten. Recherchen bei Sebald und Gstrein. In: Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und *memoria* in der deutschsprachigen Literatur nach 1989, hg. Arne De Winde und Anke Gilleir, Amsterdam 2008, S. 299-317.
Cohn, Dorrit C.: The Distinction of Fiction, Baltimore 1999.
D'hoker, Elke: Masks and Mirrors. Anthony Blunt's True Confessions in John Banville's *The Untouchable*. In: Back to the Present. Forward to the Past. Irish Writing and History since 1798. Band 1, hg. von Patricia A. Lynch, Joachim Fischer und Brian Coates, Amsterdam 2006, S. 119-132.
Davis, Lennard J.: Factual Fictions. The Origins of the English Novel, New York 1983.
Dehairs, Wouter: ›Die Distanz kann zu groß und zu gering sein, aber es gibt eine mittlere Distanz, aus der man die Dinge am besten sieht‹. Zu Norbert Gstreins *Das Handwerk des Tötens*. In: Germanistische Mitteilungen 62 (2005), S. 65-78.
Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart/Weimar 2002.
Detering, Heinrich (Hg.): Was gesagt wurde. Eine Dokumentation über Günter Grass' ›Was gesagt werden muss‹ und die deutsche Debatte, Göttingen 2013.
Dickstein, Morris: Animal Farm. History as Fable. In: The Cambridge Companion to George Orwell, hg. von John Rodden, Cambridge 2007, S. 133-146.
Diekmann, Irene und Julius H. Schoeps (Hg.): Das Wilkomirski-Syndrom. Eingebildete Erinnerungen oder Von der Sehnsucht, Opfer zu sein, München/Zürich 2002.
Dilthey, Wilhelm: Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Vier Aufsätze, Leipzig 1906.
Döring, Jörg: Hinterhaus, jetzt – Jugend, augenblicklich – Hurrikan, später. Zum Paratext der Bücher von Judith Hermann. In: Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts, hg. von Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Helga Meise, Frankfurt a.M. 2005, S. 13-35.
Dörr, Volker C.: Verhandelte Identitäten. Maxim Billers verbotenes Buch ›Esra‹. In: ZfdPh 129.2 (2010), S. 271-283.
Dräger, Hartwig: Buddenbrooks. Dichtung und Wirklichkeit. Bilddokumente, Lübeck 1993.
Drujon, Fernand: Les livres à clef. Études de bibliographie critique et analytique pour servir à l'histoire littéraire. 2 Bände, Paris 1888.
Drynda, Joanna: Der Krieg aus der geschichtlichen Ferne betrachtet. Norbert Gstreins Suche nach der richtigen Sprache. In: Reden und Schweigen in der

deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien, hg. von Carsten Gansel und Paweł Zimniak, Dresden/Wrocław 2006, S. 234-245.
Dutt, Carsten und Norbert Groeben: Fiktionskompetenz. In: Handbuch Erzählliteratur. Theorien, Analyse, Geschichte, hg. von Matías Martínez, Stuttgart/Weimar 2011, S. 63-67.
Ebbighausen, Rolf und Sighard Neckel (Hg.): Anatomie des politischen Skandals, Frankfurt a.M. 1989.
Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur, übers. von Burkhart Kroeber, München 1994.
Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlage der Figurenanalyse, Marburg 2008.
Eibl, Karl: ›Wer hat das gesagt?‹ Zur Anthropologie der Autorposition. In: Scientia Poetica 17.1 (2013), S. 207-229.
Fechner, Nina: Wahrung der Intimität? Grenzen des Persönlichkeitsschutzes von Prominenten, Frankfurt a.M. 2010.
Fetz, Gerald A.: Martin Walser, Stuttgart/Weimar 1997.
Feulner, Gabriele: Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts, Berlin 2010.
Finkelstein, Joanne: The Art of Self Invention. Image and Identity in Popular Visual Culture, London 2007.
Fliedl, Konstanze: Deutung und Diskretion. Zum Problem des Biographismus im Fall Bachmann-Frisch. In: Revista de Filología Alemana 10 (2002), S. 55-70.
Fludernik, Monika: Fiction vs. Non-Fiction. Narratological Differentiations. In: Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger, hg. von Jörg Helbig, S. 85-104.
Foster, Don: Author Unknown. On the Trail of Anonymous, London 2001.
Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 198-229.
Franzen, Johannes: Indiskrete Fiktionen. Schlüsselromanskandale und die Rolle des Autors. In: Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierungen. Band 1, hg. von Andrea Bartl und Martin Kraus, unter Mitarbeit von Kathrin Wimmer, Würzburg 2014 , S. 67-92.
Franzen, Johannes: Schöne Majestätsbeleidigung. Fiktionale und faktuale äsopische Herrschaftskritik im Kaiserreich. In: Herrschaftserzählungen. Kaiser Wilhelm II. in der Kulturgeschichte (1888-1933), hg. von Nicolas Detering, Johannes Franzen und Christopher Meid, Würzburg 2016, S. 121-142.
Franzen, Johannes: Autorinszenierung. Leistungsfähigkeit und Probleme autorzentrierter Forschung am Beispiel der Studie *Posierende Poeten* von Alexander M. Fischer. In: PhiN 80 (2017), S. 87-100.
Frey, Anna-Mirjam: Die Romanfigur wider Willen, Frankfurt a.M. 2008.
Friedrich, Hans-Edwin: Gefälschte Erinnerung. Binjamin Wilkomirski: Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948. In: Literaturskandale, hg. von dems., Frankfurt a.M. 2009, S. 203-216.
Friedrich, Hans-Edwin: Literaturskandale. Ein Problemaufriss. In: Literaturskandale, hg. von dems., Frankfurt a.M. 2009, S. 7-27.

Gabler, Hans Walter: Wider die Autorzentriertheit in der Edition. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2012, S. 316-348.

Gabriel, Gottfried: Über Bedeutung in der Literatur. Zur Möglichkeit ästhetischer Erkenntnis. In: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie 8.2 (1983), S. 7-21.

Gabriel, Gottfried: Fact, Fiction and Fictionalism. Erich Auerbach's Mimesis in Perspective. In: Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation, hg. von Bernhard F. Scholz, Basel/Tübingen 1998, S. 33-43.

Gabriel, Gottfried: Fakten oder Fiktionen? Zum Erkenntniswert der Geschichte. In: Historische Zeitschrift 297.1 (2013), S. 1-26.

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen [7]2010.

Gallagher, Catherine: The Rise of Fictionality. In: The Novel. Band 1: History, Geography and Culture, hg. von Franco Moretti, Princeton 2006, S. 336-363.

Gallagher, Catherine: What would Napoleon do? Historical, Fictional, and Counterfactual Characters. In: New Literary History 42.2 (2011), S. 315-336.

Gasser, Markus: Kindesmissbrauch und Plagiatsverdacht. Der doppelte Skandal um Vladimir Nabokovs ›Lolita‹. In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen 2007, S. 368-377.

Genette, Gérard: Fiktion und Diktion, übers. von Heinz Jatho, München 1992.

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2001.

Gerrig, Richard J.: A Moment-by-Moment Perspective on Readers' Experiences of Characters. In: Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media, hg. von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider, Berlin/New York 2010, S. 357-376.

Götting, Horst-Peter, Christian Schertz und Walter Seitz et al. (Hg.): Handbuch des Persönlichkeitsrechts, bearb. von Bernhard von Becker et al., München 2008.

Grätz, Katharina: ›Nicht bloß Typ und nicht bloß Individuum‹. Figuren in Theodor Fontanes Gesellschaftsromanen. In: Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung, hg. von Lilith Jappe, Olav Krämer und Fabian Lampart, Berlin/Boston 2012, S. 258-279.

Greif, Stefan: loslabern. Rainald Goetz' ›maximale Ethik der Schrift‹ und die Genesis der Popkultur. In: ›High‹ und ›low‹. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, hg. von Thomas Wegmann und Norbert Christian Wolf, Berlin 2011, S. 183-198.

Gries, Britta: Die Grass-Debatte. Die NS-Vergangenheit in der Wahrnehmung von drei Generationen, Marburg 2008.

Grimm, Gunter E. und Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen, Bielefeld 2008.

Grimm, Gunter E.: ›Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung.‹ Deutsche Autorenlesung zwischen Marketing und Selbstpräsentation. In: Schriftsteller-Inszenierungen, hg. von dems. und Christian Schärf, Bielefeld 2008, S. 141-167.

Gunreben, Marie: ›… der Literatur mit ihren eigenen Mitteln entkommen‹. Norbert Gstreins Poetik der Skepsis, Bamberg 2011.

Gymnich, Marion: Leitgattung. In: Handbuch Gattungstheorie, hg. von Rüdiger Zymner, Stuttgart/Weimar, 2010, S. 150-152.

Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957.

Hargens, Wanja: Der Müll, die Stadt und der Tod. Rainer Werner Fassbinder und ein Stück deutscher Zeitgeschichte, Berlin 2010.

Haug, Walter: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Tübingen 2003.

Heidelberger-Leonard, Irene: Zwischen Aneignung und Restitution. Die Beschreibung des Unglücks von W.G. Sebald. Versuch einer Annäherung. In: W.G. Sebald. Intertextualität und Topographie, hg. von ders. und Mireille Tabah, Berlin/Münster 2008, S. 9-24.

Heinen, Stefanie: Kampf um Aufmerksamkeit. Die deutschsprachige Literaturkritik zu Joanne K. Rowlings ›Harry-Potter‹-Reihe und Martin Walsers ›Tod eines Kritikers‹, Berlin/Münster 2007.

Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie. Information und Synthese, München 1973.

Hempfer, Klaus W.: Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 100 (1990), S. 109-137.

Hermand, Jost: Geschichte der Germanistik, Reinbek bei Hamburg 1994.

Hielscher, Martin: Bilse, Biller und das Ich. Der radikale Roman und das Persönlichkeitsrecht. In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen 2007, S. 686-694.

Hillebrandt, Claudia: Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel, Berlin 2011.

Hofer, Daniel: Ein Literaturskandal, wie er im Buche steht. Zu Vorgeschichte, Missverständnissen und medialem Antisemitismusdiskurs rund um Martin Walsers Roman ›Tod eines Kritikers‹, Berlin/Wien 2007.

Hondrich, Karl Otto: Enthüllung und Entrüstung. Eine Phänomenologie des politischen Skandals, Frankfurt a.M. 2002.

Huemer, Wolfgang: Gibt es Fehler im fiktionalen Kontext? Grenzen der dichterischen Freiheit. In: Was aus Fehlern zu lernen ist in Alltag, Wissenschaft und Kunst, hg. von Otto Neumaier, Berlin/Münster/Wien 2010, S. 211-227.

Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, Konstanz 1974.

Iser, Wolfgang: Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive. In: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, hg. von Rainer Warning, München 1994, S. 253-276.

Jäger, Georg: Die Wertherwirkung. Ein rezeptionsästhetischer Modellfall. In: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft, hg. von Walter Müller-Seidel, München 1974, S. 389-409.

Jagow, Bettina von: Maxim Billers Roman ›Esra‹ (2003). Warum ein Skandal? In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen 2007, S. 678-685.

Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hg.): Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen

1999. Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin 2004.

Joan i Tous, Pere: Erfüllte Poetik, gebrochener Pakt. Anmerkungen zum Funktionswandel der verworfenen Erinnerungen des Binjamin Wilkomirski. In: Vergessene Texte, hg. von Aleida Assmann und Michael C. Frank, Konstanz 2004, S. 311-344.

John-Wenndorf, Carolin: Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern, Bielefeld 2014.

Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte, Heidelberg 2011.

Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heuristische Typologie und Genese. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte, hg. von dens., Heidelberg 2011, S. 9-30.

Kablitz, Andreas: Kunst des Möglichen. Prolegomena zu einer Theorie der Fiktion. In: Poetica 35 (2003), S. 251-273.

Kablitz, Andreas: Literatur, Fiktion und Erzähler nebst einem Nachruf auf den Erzähler. In: Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag, hg. von Irina Rajewski und Ulrike Schneider, Stuttgart 2008, S. 13-44.

Kämmerlings, Richard: Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89, Stuttgart 2011.

Kanzog, Klaus: Schlüsselliteratur. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 3, Berlin/New York 2001, S. 646-665 (a).

Kanzog, Klaus: Schlüsselliteratur. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 3, Berlin/New York 2003, S. 380-383 (b).

Kartiganer, Donald M.: *Zuckerman Bound*. The celebrant of silence. In: The Cambridge companion to Philip Roth, hg. von Timothy Parrish, Cambridge 2007, S. 35-51.

Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern/München 1973.

Kayser, Wolfgang: Wer erzählt den Roman. In: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 127-201.

Kellner, Ulrike: ›Ich bin die beste Nutte, die es gibt.‹ Die Demaskierung medialer Skandalisierung am Beispiel der Autorin Charlotte Roche. In: Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierungen. Band 1, hg. von Andrea Bartl und Martin Kraus, unter Mitarbeit von Kathrin Wimmer, Würzburg 2014, S. 417-430.

Kepplinger, Hans Mathias: Die Mechanismen der Skandalisierung. Zu Guttenberg, Kachelmann, Sarrazin & Co. Warum einige öffentlich untergehen – und andere nicht, München 2012.

Kindt, Tom: Wilhelm Dilthey (1833-1911). In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts, hg. von Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke, Berlin/New York 2000, S. 53-68.

Kindt, Tom und Hans-Harald Müller: Was war eigentlich der Biographismus – und was ist aus ihm geworden? Eine Untersuchung. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart/Weimar 2002, S. 355-375.

Kinzel, Till: Probleme der Poetik des Schlüsselromans am Beispiel von Saul Bellows *Ravelstein*. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 55 (2014), S. 191-209.

Klauk, Tobias und Tilmann Köppe: Bausteine einer Theorie der Fiktionalität. In: Fiktionalität. Ein Interdisziplinäres Handbuch, hg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe, Berlin/Boston 2014, S. 3-34.

Klausnitzer, Ralf: Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen, Berlin/New York 2008.

Klein, Christian und Matías Martínez: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, hg. von dens., Stuttgart/Weimar 2009

Klein, Christian: Kultbücher. Theoretische Zugänge und exemplarische Analysen, Göttingen 2014.

Knobloch, Hans-Jörg: Literarischer Kritikermord im Doppelpack. Martin Walsers *Tod eines Kritikers* und Bodo Kirchhoffs *Schundroman*. In: Endzeitvisionen. Studien zur Literatur seit dem Beginn der Moderne, hg. von dems., Würzburg 2008, S. 213-224.

Knoll, Johanna: Fiktion eines Berichts. Narrative Reflexe sozialgeschichtlicher Konstellationen in Heinrich Bölls ›Die verlorene Ehre der Katharina Blum‹. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 35.2 (2004), S. 101-117.

Koenen, Gerd: Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus, Köln 2003.

Köhler, Andrea und Rainer Moritz (Hg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, Leipzig 1998.

Kohlrausch, Martin: Der Monarch im Skandal. Die Logik der Massenmedien und die Transformation der wilhelminischen Monarchie, Berlin 2005.

Kölbel, Martin (Hg.): Ein Buch, ein Bekenntnis. Die Debatte um Günter Grass' ›Beim Häuten der Zwiebel‹, Göttingen 2007.

Konrad, Eva-Maria: Panfiktionalismus. In: Fiktionalität. Ein Interdisziplinäres Handbuch, hg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe, Berlin/Boston 2014, S. 235-254.

Konrad, Eva-Maria: Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft, Münster 2014.

Koselleck, Reinhart: Vorgriff auf Unvollkommenheit. In: Deutsche Akademie der Sprache und Dichtung. Jahrbuch (1999), S. 146-149.

Kraft, Stephan: Geschlossenheit und Offenheit der ›Römischen Octavia‹ von Herzog Anton Ulrich. ›der roman macht ahn die ewigkeit gedencken, den er nimbt kein endt‹, Würzburg 2004.

Kreknin, Innokentij: Der beobachtbare Beobachter. Visuelle Inszenierung von Autorschaft am Beispiel von Rainald Goetz. In: Theorien und Praktiken der Autorschaft, hg. von Matthias Schaffrick und Marcus Willand, Berlin/Boston 2014, S. 485-518.

Kreknin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst, Berlin/Boston 2014.

Kruckis, Hans-Martin: Positivismus/Biographismus. In: Methodengeschichte der Germanistik, hg. von Jost Schneider, Berlin/New York 2009, S. 573-596.

Krumrey, Birgitta: Der Autor in seinem Text: Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen, Göttingen 2015.

Kruzel, Daniel: Die Notwendigkeit des Faktischen. Über die Spuren Gabriel Grüners in Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens*. In: Norbert Gstrein, hg. von Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs, Graz/Wien 2006, S. 134-152.

Künzel, Christine und Jörg Schönert (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg 2007.

Ladeur, Karl-Heinz: Das Medienrecht und die Ökonomie der Aufmerksamkeit. In Sachen Dieter Bohlen, Maxim Biller, Caroline von Monaco u.a., Köln 2007.

Lamarque, Peter und Stein Haugom Olsen: Truth, fiction, and literature. A philosophical perspective, Oxford 1994.

Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1993.

Lamping, Dieter: Ein Gedicht als Skandal. ›Was gesagt werden muss‹ von Günter Grass – und anderen. In: literaturkritik.de am 1.5.2012. Unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php? rez_id=16646.

Latham, Sean: The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef, Oxford/New York 2009.

Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt, übers. von Wolfram Bayer, Frankfurt a.M. 1994.

Liebrand, Claudia: Clavis Scientiae. Freuds ›Bruchstück einer Hysterie-Analyse‹ als Schlüsselroman. In: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur, hg. von Peter-André Alt und Thomas Anz, Berlin/New York 2008, S. 73-86.

Löhnig, Martin und Dieter Schwab: Einführung in das Zivilrecht. Mit BGB – Allgemeiner Teil, Schuldrecht Allgemeiner Teil, Kauf- und Deliktsrecht, Heidelberg/München/Landsberg/Frechen/Hamburg [19]2012, S. 145-160.

Loquai, Franz: Karnevaleske Demaskierung eines Medienclowns. Martin Walsers ›Tod eines Kritikers‹ als Lehrstück über den Kulturbetrieb. In: Der Ernstfall. Martin Walsers ›Tod eines Kritikers‹, hg. von Dieter Borchmeyer und Helmuth Kiesel, Hamburg 2003, S. 158-173.

Lorenz, Martin N.: Auschwitz drängt uns auf einen Fleck. Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser, Stuttgart/Weimar 2005.

Lose, Karen: Wolfgang Hilbig. Eine motivische Biographie, Leipzig 2008.

Lützeler, Paul Michael: Bürgerkrieg global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman, München 2009.

Macher, Heinrich: ›Der Realismus hat Dich den Menschen vergessen lassen. Kehrt zur Natur zurück!‹ Der Dichter Meier in Wedekinds ›Dichter und Narren‹ und seine Beziehung zu Gerhart Hauptmann. In: ›Es steckt Ungehobenes in meinem Werk …‹. Zur Bedeutung Gerhart Hauptmanns für unsere Zeit, hg. von Peter Mast, Bonn 1993, S. 71-94.

Mächler, Stefan: Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie, München/Zürich 2000.

Magenau, Jörg: Verbergen und Entblößen (oder: Liebe, Lüge, Literatur). Über den Zusammenhang von Leben und Schreiben bei Martin Walser. In: Martin Walser. Lebens- und Romanwelten, hg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Karlsruhe 2008, S. 9-36.

Magenau, Jörg: Martin Walser. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 2008.

Marcus-Tar, Judith: Thomas Mann und Georg Lukács. Beziehung, Einfluß und ›repräsentative Gegensätzlichkeit‹, Köln/Wien 1982.

Martus, Steffen: ›In der Hölle soll sie braten‹. Zur Literatur der Literaturwissenschaft mit einem Seitenblick auf Matthias Polityckis *Weiberroman* und die Computerphilologie. In: Zeitschrift für Germanistik 17.1 (2007), S. 8-27.

McAdams, Dan P.: The Stories We Live By. Personal Myths And The Making Of The Self, New York 1993.

Meid, Volker: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur, Stuttgart 1999.

Meier, Albert: Immer sehr unmädchenhaft. Charlotte Roche und ihre Feuchtgebiete. In: Literaturskandale, hg. von Hans-Edwin Friedrich, Frankfurt a.M. 2009, S. 231-243.

Meier, Albert: Kunstfreiheit vs. Persönlichkeitsschutz. Maxim Billers *Esra* zwischen Poesie und Justiz. In: Literaturskandale, hg. von Hans-Edwin Friedrich, Frankfurt a.M. 2009, S. 217-230.

Meier, Albert: Realitätseffekt ›Autor‹. Poetologische Untersuchungen zum Sexualrealismus um 2000. In: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Bielefeld 2013, S. 261-278.

Mendelsohn, Daniel: The Lost. A Search for Six of Six Million, New York 2006.

Michler, Werner: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750-1950, Göttingen 2015.

Mikkonen, Kai: Can Fiction Become Fact? The Fiction-to-Fact Transition in Recent Theories of Fiction. In: Style 40.4 (2006), S. 291-312.

Moritz, Rainer: Wer treibt die Sau durchs Dorf? Literaturskandale als Marketinginstrument. In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen 2007, S. 45-62.

Mühr, Alfred: Mephisto ohne Maske. Gustaf Gründgens. Legende und Wahrheit, München 1981.

Mullan, John: Anonymity. A Secret History of English Literature, London 2007.

Mullan, John: How Novels Work, Oxford 2008.

Müller, Hans-Harald: Wilhelm Scherer (1841-1886). In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts, hg. von Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke, Berlin/New York 2000, S. 80-94.

Müller-Funk, Wolfgang: Die Dummheiten des Erzählens. Anmerkungen zu Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* und zum Kommentar des Romans *Wem gehört die Geschichte*? In: Narration und Ethik, hg. von Claudia Öhlschläger, München 2009, S. 169-184.

Neuhaus, Stefan: Literaturkritik. Eine Einführung, Göttingen 2004.

Neuhaus, Stefan: Martin Walsers Roman ›Tod eines Kritikers‹ und seine Vorgeschichte(n), Oldenburg 2004.

Neumann, Bernd: Die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Autobiographie? Einige Anmerkungen zum neuen autobiographischen Roman am

Beispiel von Hermann Kinders ›Der Schleiftrog‹ und Bernward Vespers ›Die Reise‹. In: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur. Band 9 (1979), S. 91-121.

Neumann, Birgit und Ansgar Nünning: Einleitung. Probleme, Aufgaben und Perspektiven der Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. In: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte, hg. von Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning, unter Mitarbeit von Martin Butler, Ronja Tripp und Alexandre Segão Costa, Trier 2007, S. 1-30.

Neumeyer, Jochen: Person – Fiktion – Recht. Verletzungen des Persönlichkeitsrechts durch Werke der fiktionalen Kunst, Baden-Baden 2010.

Newsom, Robert: A likely story. Probability and Play in Fiction, New Brunswick 1989.

Nusser, Peter: Trivialliteratur, Stuttgart 1991.

Obergfell, Eva Inés: Der Fall *Esra.* Eine Neujustierung des Verhältnisses von Persönlichkeitsrecht und literarischer Kunstfreiheit? In: Justitiabilität und Rechtmäßigkeit. Verrechtlichungsprozesse von Literatur und Film in der Moderne, hg. von Claude D. Conter, Amsterdam 2010, S. 65-81.

Ohmer, Anja: Die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien. Zur skandalösen Spruchpraxis einer deutschen Bundesbehörde. In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen 2007, S. 134-145.

Oster, Sandra: Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern, Berlin/Boston 2014.

Pabst, Philipp: Provokation mit Pocahontas. Arno Schmidts Häresie im literarischen Feld der 1950er-Jahre. In: Autorschaften im Spannungsfeld von Religion und Politik, hg. von Christian Sieg und Martina Wagner-Egelhaaf, Würzburg 2014, S. 45-69.

Pabst, Stefan: Anonymität und Autorschaft. Ein Problemaufriss. In: Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, hg. von dems., Berlin/Boston 2011, S. 1-34.

Paige, Nicholas: Before Fiction. The Ancien Régime of the Novel, Philadelphia 2011.

Parsons, Terence: Nonexistent Objects, New Haven 1980.

Pfleger, Alexandra: Der erinnerte Freund. Das Thema der Freundschaft in der Gegenwartsliteratur, Würzburg 2009.

Pierpont, Claudia Roth: Roth Unbound. A Writer and his Books, London 2014.

Pogoda, Sarah: Erzählerische Kontingenzverwaltung bei Gregor Hens. In: Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000, hg. von Evi Zemanek und Susanne Krones, Bielefeld 2008, S. 225-234.

Pohl, Gunnar: Wahre Dichtung. Kriterien zum Ausgleich von Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht am Beispiel von *Esra* und *Mephisto*, Frankfurt a. M. 2014.

Porombka, Stephan: ›Keinen Professoren verpflichtet, keiner Schule, keiner Wissenschaft. Nur sich selbst‹. Über populäre Literaturgeschichtsschreibung. In: Sachbuch und populäres Wissen im 20. Jahrhundert, hg. von Andy Hahnemann und David Oels, Frankfurt a. M. 2008, S. 69-80.

Posner, Richard A.: Law and literature, Cambridge 1998.

Rahmeyer, Ruth: Werthers Lotte. Ein Brief – Ein Leben – Eine Familie. Die Biographie der Charlotte Kestner, Hannover 1994.

Rauen, Christoph: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000, Berlin/New York 2010.

Renz, Paul: Der Walserkenner. In: He, Patron! Martin Walser zum Siebzigsten, hg. von Josef Hoben, Uhldingen 1997, S. 153-160.

Riedel, Mareike: Vermutung des Künstlerischen. Der Esra-Beschluss des Bundesverfassungsgerichts – eine rechts- und literaturwissenschaftliche Untersuchung, Tübingen 2011.

Ritter, Alexander: Eine Skandalinszenierung ohne Skandalfolge. Zur Kontroverse um Alfred Andersch in den neunziger Jahren. In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, hg. von Stefan Neuhaus und Johannes Holzner, Göttingen 2007, S. 469-479.

Ritzer, Monika: Realismus 1. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 3, Berlin/New York 2007, S. 217-221.

Rösch, Gertrud Maria: Ludwig Fulda, Der Talisman. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Band 5, München 1989, S. 918-919.

Rösch, Gertrud Maria: Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur, Tübingen 2004.

Rösch, Gertrud Maria: ›Dein Mephisto ist interessanter als der Wirkliche …‹. Über ›Mephisto‹ als Schlüsselroman. In: Auf der Suche nach einem Weg. Neue Forschungen zu Leben und Werk Klaus Manns, hg. von Wiebke Amthor und Irmela von der Lühe, Frankfurt a.M. 2008, S. 95-106.

Rösch, Gertrud Maria: Wem gehört eine Geschichte? Über die Möglichkeiten und Grenzen der Fiktionalisierung von Realität. In: Justitiabilität und Rechtmäßigkeit. Verrechtlichungsprozesse von Literatur und Film in der Moderne, hg. von Claude D. Conter, Amsterdam 2010, S. 217-228.

Rösch, Gertrud Maria: Einleitung. In: Fakten und Fiktion. Werklexikon deutschsprachiger Schlüsselliteratur 1900-2010. Erster Halbband: Andres bis Loest, hg. von Gertrud Maria Rösch, Stuttgart 2011, S. IX-XVIII.

Rösch, Gertrud Maria (Hg.): Fakten und Fiktion. Werklexikon deutschsprachiger Schlüsselliteratur 1900-2010. Erster Halbband: Andres bis Loest, Stuttgart 2011.

Rösch, Gertrud Maria (Hg.): Fakten und Fiktion. Werklexikon deutschsprachiger Schlüsselliteratur 1900-2010. Zweiter Halbband: Heinrich Mann bis Zwerenz, Stuttgart 2013.

Rösch, Gertrud Maria: Schlüsselromane in der Gegenwartsliteratur. Eine Neubewertung am Beispiel von Martin Walser, Michael Kumpfmüller und Per Johansson. In: Interkulturalität und (literarisches) Übersetzen, hg. von Silke Pasewalck, Dieter Neidlinger und Terje Loogus, Tübingen 2014, 227-236.

Rose, Dirk: Conduite und Text. Paradigmen eines galanten Literaturmodells im Werk von Christian Friedrich Hunold (Menantes), Berlin/Boston 2012.

Rosenfeld, Alvin H.: The Problematics of Holocaust Literature. In: Literature of the Holocaust, hg. von Harold Bloom, Philadelphia 2004, S. 21-48.

Rösler, Wolfgang: Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike. In: Poetica 12 (1980), S. 283-319.

Ruf, Oliver: Die geheimen Stunden der Nacht. In: Fakten und Fiktion. Werklexikon deutschsprachiger Schlüsselliteratur 1900-2010. Erster Halbband: Andres bis Loest, hg. von Gertrud Maria Rösch, Stuttgart 2011, S. 482-486.

Ryan, Marie-Laure: Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure. In: Poetics 9 (1980), S. 403-422.

Ryan, Marie-Laure: Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality. In: Narrative 5.2 (1997), S. 165-187.

Schabert, Ina: In Quest of the Other Person. Fiction as Biography, Tübingen 1990.

Schaff, Barbara: Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung. Vier Fallbeispiele fingierter Autorschaft. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart/Weimar 2002, S. 426-443.

Schaffrick, Matthias und Marcus Willand: Auswahlbibliographie. Autorschaftsforschung zwischen 2000 und 2014. In: Theorien und Praktiken der Autorschaft, hg. von dens., Berlin/Boston 2014, S. 615-656.

Schiemann, Anja: Persönlichkeitsrechtsverletzungen contra Kunstfreiheit. Die *Mephisto*-Entscheidung und ihre Auswirkung auf die neuere Rechtsprechung. In: Justitiabilität und Rechtmäßigkeit. Verrechtlichungsprozesse von Literatur und Film in der Moderne, hg. von Claude D. Conter, Amsterdam 2010, S. 27-45.

Schindlecker, Eva: Thomas Bernhard. ›Holzfällen. Eine Erregung‹. Dokumentation eines österreichischen Literaturskandals. In: Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler und Martin Huber, Wien 1987, S. 13-39.

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, Berlin/Boston 2014.

Schmidlin, Yvonne und Hans Wysling (Hg.): Thomas Mann. Ein Leben in Bildern, Zürich 1994.

Schmitz, Walter: Gottes Abwesenheit? Ost-West-Passagen in der Erzählprosa Wolfgang Hilbigs in den 90er Jahren. In: Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000), hg. von Volker Wehdeking, Berlin 2000, S. 111-131.

Schneider, Georg: Die Schlüsselliteratur. Band 1: Das literarische Gesamtbild, Stuttgart 1951.

Schneider, Georg: Die Schlüsselliteratur. Band 2: Entschlüsselung deutscher Romane und Dramen, Stuttgart 1952.

Schneider, Georg: Die Schlüsselliteratur. Band 3: Entschlüsselung ausländischer Romane und Dramen, Stuttgart 1953.

Schneider, Ralf: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans, Tübingen 2000.

Schneider, Thomas: Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns ›Doktor Faustus‹, Berlin 2005.

Schuchter, Veronika: ›Das ist wahrscheinlich nicht von mir, deswegen kann ich mich nicht daran erinnern‹. Helene Hegemann: Establishment gegen Literatur 2.0. In: Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierungen. Band 2, hg. von Andrea Bartl und Martin Kraus, unter Mitarbeit von Kathrin Wimmer, Würzburg 2014, S. 431-444.

Segebrecht, Wulf: Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik, Stuttgart 1977.

Seiler, Bernd W.: Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert, Stuttgart 1983.

Sicher, Efraim: The Holocaust Novel, New York 2005.

Simons, Olaf: Marteaus Europa oder Der Roman, bevor er Literatur wurde. Eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebots der Jahre 1710 bis 1720, Amsterdam 2001.

Smith, Ellen: Sylvia Plath's The Bell Jar. Critical Reception. In: Critical Insights: The Bell Jar, hg. von Janet McCann, Pasadena, CA 2011, S. 92-109.

Spangenberg, Eberhard: Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-1981, München 1982.

Spielhagen, Friedrich: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Faksimiledruck der 1. Auflage von 1883, Göttingen 1967.

Spoerhase, Carlos: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik, Berlin/New York 2007.

Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans, Göttingen 1993.

Stefański, Michał: Die 68er-Generation vor Gericht. Untersuchungen zu den Konfliktkonstruktionen in den Texten der 85er-Generation, Frankfurt a.M. 2013.

Steinborn, Robert: Hellmuth Karasek. In: Killy Literaturlexikon. Band 6, Berlin/New York 2009, S. 294.

Steiner, André: Das narrative Selbst – Studien zum Erzählwerk Wolfgang Hilbigs, Frankfurt a.M. 2008.

Straub, Jürgen: Kann ich mich selbst erzählen – und dabei erkennen? Prinzipien und Perspektiven einer Psychologie des *Homo Narrator*. In: Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften, hg. von Alexandra Strohmaier, Bielefeld 2013, S. 75-144.

Strigl, Daniela: Ein Buch und seine Rezeption. Über Norbert Gstreins ›Schule des Tötens‹. In: Literatur und Kritik 39 (2004), S. 79-82.

Strigl, Daniela: Seher, Emphatiker, Gnostiker. In: Germanistik und Literaturkritik. Zwischenbericht zu einer wunderbaren Freundschaft, hg. von Primus-Heinz Kucher und Doris Moser, Wien 2007, S. 35-48.

Suleiman, Susan R.: Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre, New York 1983.

Thompson, John B.: Political scandal. Power and Visibility in the Media Age, Cambridge/Malden, MA 2000.

Tobin, Robert: Postmoderne Männlichkeit. Michael Roes und Matthias Politycki. In: Zeitschrift für Germanistik 12.2 (2002), S. 324-333.

Tremel, Luise: Li*terror*isierung. Die RAF in der deutschen Belletristik zwischen 1970 und 2004. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Band 2, hg. von Wolfgang Kraushaar, Hamburg 2006, S. 1117-1154.

Uhr, John: The Rage over Ravelstein. In: Philosophy and Literature 24.2 (2000), S. 451-466.

Ullstein, Kurt: Der Schutz des Lebensbildes, insbesondere Rechtsschutz gegen Schlüsselromane, Leipzig 1931.

Vice, Sue: Holocaust Fiction, London 2000.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Autorschaft und Skandal. Eine Verhältnisbestimmung. In: Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierungen. Band 1, hg. von Andrea Bartl und Martin Kraus, unter Mitarbeit von Kathrin Wimmer, Würzburg 2014, S. 27-26.

Walbridge, Earle: Literary Characters Drawn from Life. Romans à Clef, Drames à Clef, Real People in Poetry, With Some Other Literary Diversions, New York 1936.

Watt, Ian: The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding, Berkeley 2001.

Weimar, Klaus: Genie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 1, Berlin/New York 2007, S. 701-703.

Wende, Waltraud: Zuerst stirbt immer die Wahrheit: Fakten, Fiktionen und Kitsch im intermedialen Diskurs – Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens*. In: Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900, hg. von Lars Koch und Marianne Vogel, Würzburg 2007, S. 169-185.

Weninger, Robert: Streitbare Literaten. Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser, München 2004.

Wesche, Jörg: Funktion/pragmatische Kontexte als Bestimmungskriterium. In: Handbuch Gattungstheorie, hg. von Rüdiger Zymner, Stuttgart/Weimar, 2010, S. 33-35.

Williams, Rhys W.: Andersch und Sebald. Die Dekonstruktion einer Dekonstruktion. In: Alfred Andersch ›Revisited‹. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte, hg. von Jörg Döring und Markus Joch, Berlin/Boston 2011, S. 317-330.

Wilpert, Gero von: Die Rezeptionsgeschichte. In: Buddenbrooks-Handbuch, hg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert, Stuttgart 1988, S. 319-341.

Wilson, Alexis Kate: The Ghost of Zuckerman's Past. The *Zuckerman Bound* Series. In: Philip Roth. New Perspectives on an American Author, hg. von Derek Park Royal, Westport 2005, S. 103-118.

Wünsch, Marianne: Erlebnislyrik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 1, Berlin/New York 2007, S. 489-500.

Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin 2001.

Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Fiktionalität, Faktualität und Literarität. In: Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen, hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer und Simone Winko, Berlin/New York 2009, S. 285-314.

Zipfel, Frank: Lyrik und Fiktion. In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. von Dieter Lamping, Stuttgart/Weimar 2011, S. 162-166.

Zymner, Rüdiger: Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft, Paderborn 2003.

Zymner, Rüdiger (Hg.): Handbuch Gattungstheorie, Stuttgart/Weimar 2010.

Dank

Diese Arbeit wurde im Sommer 2016 von der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg als Dissertation angenommen. Für den Druck habe ich sie überarbeitet und gekürzt.

Mein Dank gilt zunächst meinem Doktorvater Professor Dr. Werner Frick, der nicht nur diese Arbeit, sondern auch meinen wissenschaftlichen Werdegang maßgeblich unterstützt hat, und meiner Zweitbetreuerin Professorin Dr. Monika Fludernik, der ich zahlreiche wertvolle Anregungen zu verdanken habe. Professor Dr. Dieter Martin danke ich für die Erstellung eines Drittgutachtens.

Dieses Buch entstand im Rahmen des Graduiertenkollegs ›Faktuales und fiktionales Erzählen‹ (Freiburg). Allen Beteiligten, den Antragstellerinnen und Antragstellern sowie den Kollegiatinnen und Kollegiaten, möchte ich an dieser Stelle für Jahre der fruchtbaren Kooperation danken. Meine Dankbarkeit gilt darüber hinaus der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung und der Wissenschaftlichen Gesellschaft Freiburg für ihre großzügigen Druckkostenzuschüsse. Schließlich danke ich meinen Freundinnen und Freunden, Kolleginnen und Kollegen, die mich bei der Arbeit durch Gespräche und Korrekturen unterstützt haben, namentlich Eva Bucher, Nicolas Detering, Georg Feitscher, Sonia Goldblum, Stefan Hermes, Alexandra Hertlein, Andrea Klatt, Clara Kopfermann, Robert Krause, Mathis Lessau, Christopher Meid, Melina Riegel, Simon Sahner und Elisabeth Tilmann. Gewidmet ist diese Arbeit meiner Familie.

Bonn, im Dezember 2017

Register

Abd El Farrag, Nadja 168
Adenauer, Konrad 14, 37f.
Adorno, Theodor 187
Albath, Maike 393f., 402
Alexie, Sherman 331f.
Alexis, Willibald 72
Allemann, Urs *162*
Amann, Klaus 30, *112*, *324*
Amis, Martin *249*
Andersch, Alfred 310
Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel 27, 106
Apel, Friedmar *175*, 176
Aristoteles 58f., 178
Auerbach, Frank 311f., 333
Augstein, Franziska *207*
Augstein, Rudolf 144

Baader, Andreas 14
Bachmann, Ingeborg *111*, *162*, 259, *303*, *324*
Banville, John 325
Barclay, John 106
Barthes, Roland 69, 199
Becker, Bernhard von 26, *118*
Becker, Boris 168
Bellow, Greg 304, 310, 313, 326
Bellow, Saul 25, *56*, 304, 310, 312, 328-330, 341, 351, 357
Bernhard, Thomas 15, 21, 29f., 33, 35, 55f., 136, 146f., *247*, 294, 391, 416
Bernstein, Carl *127*
Bessing, Joachim *188*, 190f., 194, *293*
Biller, Maxim 15, 21, 25, 51, 64, 115-118, 122, 127, 133f., 137, 149f., 153f., 163-169, 171-173, 179, 182f., 216f., 226, 245-265, *269*, 270-272, *276*, 291, *293*, 294f., 301, 338f., 347, 364, 385f., 389, 395, 416
Bisky, Jens *175*
Bloom, Allan 328-330, 341
Blunt, Anthony 325
Böhme, Erich 140
Böll, Heinrich 143, *162*
Borchmeyer, Dieter 177f.
Born, Katharina 175
Born, Nicolas 175
Böttiger, Helmut 175
Breidecker, Volker 391
Brinkmann, Rolf Dieter 175, *293*
Brüggemeyer, Maik 153f.
Brussig, Thomas *152*
Bubis, Ignatz 105, 162
Bucheli, Roman 328
Büning, Eleonore *155*

Capote, Truman 102, *103*, 177, *296*
Clinton, Bill 179, 196
Coleridge, Samuel Taylor 54
Corino, Karl 365, 367, 382
Croissant, Klaus 187

Dannenberg, Sophie (Annegret Kunkel) 187-189, 194f., 201f.
Defonseca, Misha 331
Demonpion, Denis 319
Detje, Robin 34, 147, 383-391, 394-396, 401, 406, 411-414
Diez, Georg 255
Dilthey, Wihelm 68-70
Dostojewski, Fjodor 244
Dückers, Tanja 52f.
Dutschke, Rudi 14

Ebel, Martin *222*
Ebner, Jeannie 34
Eco, Umberto *32*, 54, 61, 64
Effenberg, Stefan 168
Ehmke, Horst 179
Ellis, Bret Easton 86f., 89
Ensslin, Gudrun 14

Enzensberger, Hans Magnus 176
Ephron, Nora 127

Fanizadeh, Andreas 213f.
Fassbinder, Rainer Werner 105, 158, 161f.
Fauser, Jörg 259f., *267*
Ferrante, Elena *189f.*
Fichte, Hubert *293*
Filbinger, Hans 123, 131, 185
Fischer, Samuel 281-283, 287
Fontane, Theodor 27, 68, 72, 85, *117*, 118
Foster, Don 196
Foucault, Michel 69, 191, 197-199
Freud, Sigmund 88, 410f.
Friedländer, Saul 354
Frisch, Marianne 135, 214, *267*, *295*, 299, 347
Frisch, Max 135, *267*, 297-299, 301f., *303*, 347, 400, 416
Fuhr, Eckhard *174*, *187f.*, 398f.
Fuld, Werner 140, 145, 154f.
Fulda, Ludwig 109

Gadamer, Hans-Georg 17, 405-407
Gauland, Alexander 152f., 326
Gernhardt, Robert 294
Gerstberger, Beatrix 341-343, 351f.
Goethe, Johann Wolfgang von 50f., 68-70, 118, 123, *150*, 173, 198, 220f., *247*, 275-279, 283f., 286, 290f., 326
Goetz, Rainald 105, 259f., *293*
Gorris, Lothar 211-213, 215f.
Grass, Günter 158f., 400
Graves, Robert 324
Greiner, Ulrich 253
Gröschner, Annett 396f.
Gruber, Sabine 341, 349, 351-353
Grünbein, Durs 176
Gründgens, Gustaf 18, 80-84, 88, 123, 360-362, 416
Grüner, Gabriel 336-341, 343, 345, 348-353
Gstrein, Norbert 21f., 125-127, 256, 335-341, 343, 345-355, *386*, 416
Gumbrecht, Hans Ulrich *212*

Habermas, Jürgen 192f., 202
Hacker, Doja 149f., 226
Hacker, Katharina 354
Hage, Volker 168, 179, *225*, 254, 383, 385
Haider, Hans 146f.
Haider, Jörg 243f.
Hamburger, Käte 61-63
Handke, Peter 175
Harpprecht, Klaus 191f., 202
Harris, Robert 324
Haug, Walter 60
Hauptmann, Gerhart 60, 105, 112, 280-289, 291f., 294, 305, 326
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 58
Heftrich, Eckhard 17, 120f.
Hegemann, Helene 158
Hennings, August von 276, 280
Hens, Gregor 246f., 250, 253
Henscheid, Eckhard 131f., 159
Herbst, Alban Nikolai 25, 127, 137, 153f., 163f., 167, 182, *225*, 338f., 364, 385f., 389, 395
Herles, Wolfgang *155*, 169f.
Hielscher, Martin 263f.
Hilbig, Wolfgang 133f., 363-369, 371-378, 380, 382, *390*, 416
Hillgruber, Katrin 187, 366
Höbel, Wolfgang 212f., 215f.
Hoffmann, E.T.A. 27
Houellebecq, Michel 319
Hunold, Christian Friedrich 106, *146*

Iser, Wolfgang *33*, 62, 64

Jens, Walter 229
Jessen, Jens 115, 165-167, 173, 179, 247, 251
Johnson, Uwe *295*, 347
Joyce, James 25, *358*

Kaiser, Joachim 229, 387-389
Kämmerlings, Richard 147, 202-212, 214f., 218, 263
Karasek, Hellmuth 131, 140-144, 148, 154f.
Kayser, Wolfgang 99
Kehlmann, Daniel *276*, 294-297
Kehrer, Jürgen *243*
Kessler, Florian *262*
Kestner, Charlotte 50f., *150*, 173, 275f., 279f., 286, 290, 326
Kestner, Johann Christian 50f., *150*, 173, 275-280, 283-287, 290, 326
Kilb, Andreas 327f.
Kirchhoff, Bodo 123, 327f., 351
Klabund 252
Klein, Georg 252f.
Klein, Joe (Anonymous) 196
Koeppen, Wolfgang 37f., 41, 73f., 347
Köhler, Andrea *225*, *255*
Kracht, Christian 261
Krause, Tilman 366
Krüger, Michael 172
Krüll, Ursula 314-317, 322-324, 326
Krumbholz, Martin 34f., 395f.
Kumpfmüller, Michael 174, *175*
Kureishi, Hanif 134
Kuzmany, Stefan 170

Lahann, Birgit 168f., 179
Lämmert, Eberhard 60-62
Lampersberg, Gerhard 29f., 34, 146
Lau, Miriam 192
Lewis, Wyndham 25
Liebermann, Reinhard 196
Lindlau, Dagobert 181, *182*
Lodge, David 307
Loerke, Oskar 281f., 289
Löffler, Sigrid 29f., 32, 35f., 61, 145
Lottmann, Joachim 195, 245-251, 253, 255, 266
Lukács, Georg *112*, 223, *285f.*

Maar, Michael 176
Magenau, Jörg 188, *295*, 297, *400*
Mahler, Horst 187
Mailer, Norman 102
Mangold, Ijoma 172, *188*, 392f., 396, 402
Mann, Friedrich 118f.
Mann, Katia 80
Mann, Klaus 18, 21, 25, 80-82, 84, 123, 137, 169, 347, 361, 376, 415f.
Mann, Thomas 5, 17, 20, 27, 50, 112, 118-121, 172f., 223-225, 267, 269-271, *276*, 278-285, *286*, 287-292, *293*, 294, 300f., 321f., 326, 347
Maron, Monika 261
Martin, Marko 100, 179
März, Ursula *303*, 364f., 367, *386*
Matussek, Matthias *152*
Meinhof, Ulrike 9f., 13f., 136, 142, 323
Mendelsohn, Daniel 331f.
Merkel, Angela 170
Mnouchkine, Ariane 360
Moritz, Rainer *162*, 403
Mühr, Alfred 360f.
Mullan, John 71

Nabokov, Vladimir 160
Napoleon Bonaparte 33, 83, 85-87, 89
Nasdijj (Timothy Patrick Barrus) 331-333

Obama, Barack 196
Ortheil, Hanns-Josef 100, *175*
Orwell, George 85
Ostermaier, Albert *53*

Pamuk, Orhan 205
Papst, Manfred 218
Parks, Tim 305-307
Plath, Sylvia *190*
Politycki, Matthias 245f., 251
Pontzen, Alexandra 401
Preetorius, Emil 291

Priess, Ursula 299, 301 f., 304
Proust, Marcel 39
Pulver, Corinne *295*, 297

Raddatz, Fritz J. 168 f.
Radisch, Iris 144, 210-212, 215, 336-339, 341, 345 f., *386*
Raulff, Ulrich *207*
Reemtsma, Jan Philipp 221-228, 230, 235, 239f., 250f.
Reich-Ranicki, Marcel 36, 96, 115, 120, 122-126, 147, 159, *160*, 161 f., 185, 217f., 220f., 223f., 228-230, 236-241, 272, 346
Richter, Nikola *154*
Roche, Charlotte *53*, 162 f.
Röhl, Bettina 13
Röhl, Klaus Rainer 9-15, 22, 136, 142, 323, 416
Roth, Gerhard 243 f.
Roth, Philip 22, 41 f., 48 f., 92-95, 135, *269*, 358, 400
Rowling, J.K. *193*
Rühmkorf, Peter 14
Rushdie, Salman 35
Rutschky, Katharina 192

Schädlich, Hans Joachim 177f.
Scherer, Marie-Luise 144
Schily, Otto 174
Schindel, Robert *348*
Schirrmacher, Frank 36, 96, 115, 147, 202-208, 210-215, 217-222, 230, 238, 241, 256
Schlaffer, Hannelore *201*, 394
Schmidt, Arno 158
Schmidt, Erich *68*
Schömel, Wolfgang 175
Schönberg, Arnold 321 f.
Schröder, Gerhard *175*, 196f.
Schulz, Bruno 172 f.
Schütt, Julian 390f., 395 f.
Schwanitz, Dietrich 131
Schwarzer, Alice 413
Sebald, W.G. 261, 310-312, 333 f., *354*
Semmler, Christian 192 f.
Skriver, Ansgar 12
Späth, Lothar 123, 131, 185
Spengler, Tilman 192 f.
Spielhagen, Friedrich 50-52, 71
St Aubyn, Edward 127
Stallknecht, Michael 170
Stanišić, Saša *262 f.*
Stanzel, Franz K. 58 f., 62
Steinert, Hajo *53*
Steinfeld, Thomas (Per Johansson) 147, 164f., *166*, 202, 205-219, *221*, 248, 250, 416
Stephan, Cora 192
Stephan, Rainer 179
Stock, Ulrich 314f., 317
Streeruwitz, Marlene *175*
Strindberg, August 368
Supp, Barbara 339-341

Tellkamp, Uwe 159, *160*
Thompson, Hunter S. 256
Tóibín, Colm 357, 359, 362
Tolstoi, Leo 63, 79, 85 f.

Ullstein, Kurt 25, 108
Unseld, Joachim 100, *175*
Unseld, Siegfried 34, *55*, 125 f., *175*, 176
Unseld-Berkéwicz, Ulla 125
Updike, John 35
Uslar, Moritz von 256

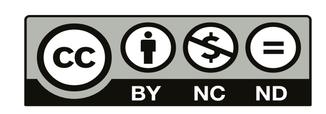
Vesper, Bernward *293*, 372, 374
Vidal, Gore *324*
Vogl, Joseph *206*

Wallace, David Foster 292, 305
Walser, Martin 15, 17, 21, 34, 36, 96, 100f., 115, 120-125, 127, 131, 145, 147, 152f., 158, 161 f., 167, 169, *170*, 176, 179, 185, 208, 217-224, *225*, 226, 229f., 233, 235 f., 239f., 242, 250, 272, *295*, 297, 314-317, 322, 324, 326, 338f., 345, 383-402, 414, 416

Walther, Jens 123, 126, 145, 179, 195
Wedekind, Frank 105, 232
Weidermann, Volker *18*, 252-255, 259, 262, 299-301, 307
Weigel, Hans *111f.*, *324*
Weinzierl, Ulrich *111f.*, *324*
Welles, Orson 144, 204
Wenders, Wim 140
Weyandt, Hans-Jost 176
Widmann, Arno 36
Wieland, Christoph Martin 27
Wilkomirski, Binjamin (Bruno Dössekker) 331, 333
Winkels, Hubert 253-256
Winkler, Martin 205, 214
Wirtz, Rudolf 326
Wittstock, Uwe 26, 214-217, 265
Wodin, Natascha 363-368, 375f., 378, 380, 382, *386*
Wolf, Notker *53*
Wolfe, Thomas *48*
Wolfe, Tom 256
Wood, James *190*, 304f.
Wörtche, Thomas *211f.*

Yourcenar, Marguerite 324

Zach, Manfred 123, 131, 185, 416
Zöllner, Martina 34, 147, 167-169, 383, 385-392, 395-399, 401-403, 407f., 411-414



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Hermann Schmidt, Neue Form, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-3217-1

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8016-5

DOI https://doi.org/10.46500/83533217